

قراءات في المنظور السردي النّسوي

الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب بجامعة الملك سعود



دار الكتب الحديثة
Modern Books world
للنشر والتوزيع

2013

قراءات

في المنظور السردي النسوي

الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب بجامعة الملك سعود

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد - الأردن

2013

الكتاب

قراءات في المنظور السردي التسموي

تأليف

حصين مناصرة

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 227

القياس: 24×17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/11/4358)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-698-2

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalkotob@yahoo.com

almalkotob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الفدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

إهداء

إلى أمي... رعاها الله تعالى وأحسن إليها
فقد نَقَشَت حكاياتها الشعبية في ذاكرتي!
وتميز منظورها في الحياة بالصدق والحكمة والإنسانية...

C

فهرس المحتويات

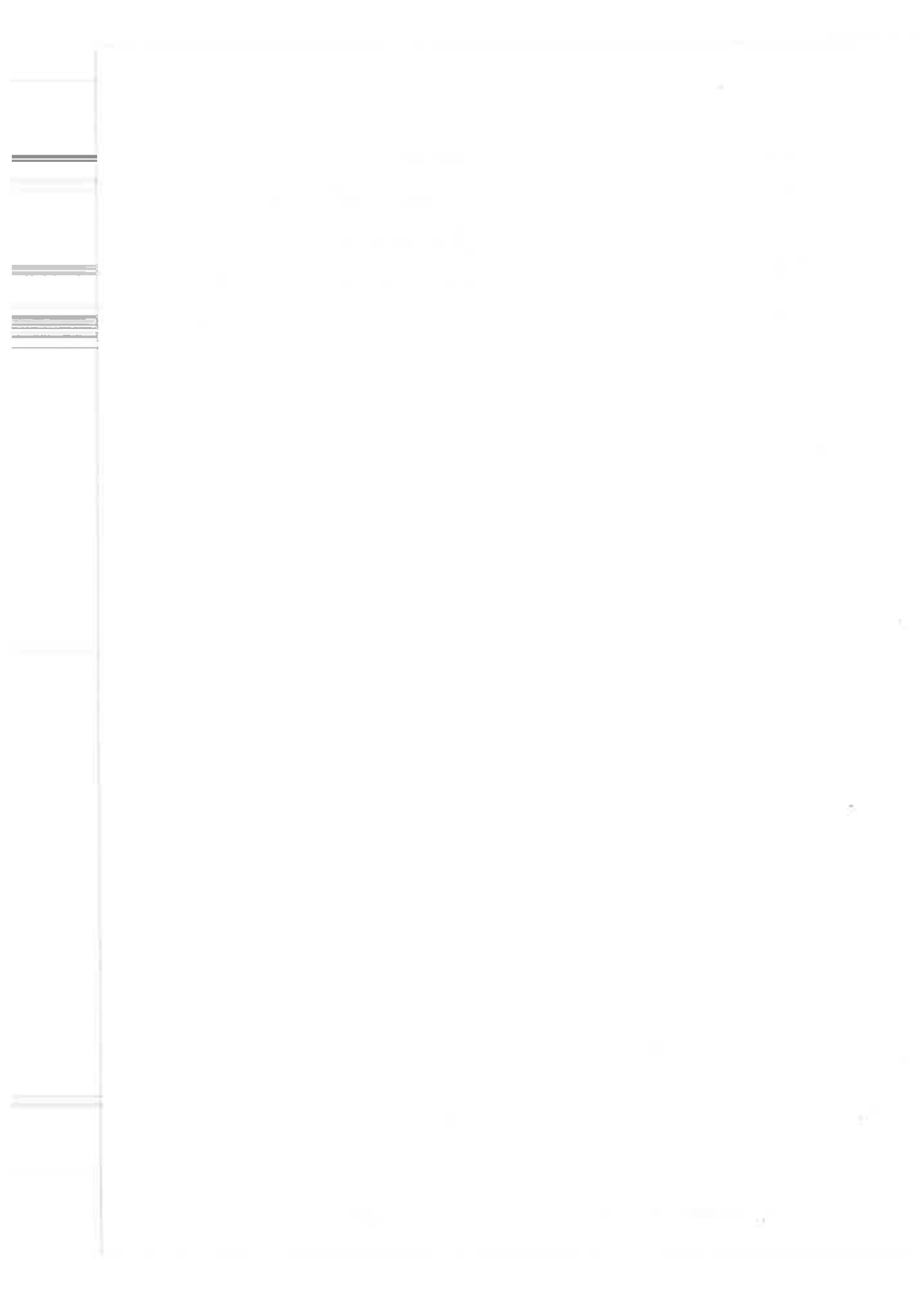
الصفحة	الموضوع
أ	إهداء
1	تقديم
	الفصل الأول
5	الرواية والعنف
	مقاربة في المنظور النسوي
7	• مقدمة
9	.1 العنف الذكوري
17	.2 العنف المجتمعي
28	.3 العنف النسائي
32	.4 الإرهاب باسم الدين
39	.5 الإرهاب الدولي
43	.6 التركيب
	الفصل الثاني
49	بطلات بلاهوية
	مقاربة في رواية الأرواح لبدرية البشر
51	• مقدمة
52	.1 أربع هويات رئيسة
54	.2 الهوية النسوية القبلية
58	.3 الهوية النسوية الحضيرية
61	.4 الهوية النسوية السوداء
65	.5 الهوية النسوية الشيعية

الصفحة	الموضوع
67	6. الأمهات المهزومات
69	7. الأزواج العاجزون
72	8. هوية التناص: مدام بوفاري
74	9. التركيب
الفصل الثالث	
79	زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية
	قراءة في رواية "23 يوماً لعبد الله سعد العمري"
81	• مقدمة
82	1. فضاء العنوان
83	2. الأنثى بطلة
85	3. حاسة الفلسطيني السادسة
86	4. السياق النفسي
87	5. توظيف لغة الإعلام
88	6. الحوارية والوصف
90	7. خصوصية المكان
91	8. إشكالية الموت
92	9. تهميش المقاومة الفلسطينية
94	10. كسر السرد
94	11. فلسفة الواقع
97	12. الكنز والواقعية السحرية
98	13. النهاية السردية المفتوحة بالضرورة
99	14. الحكاية الإطارية
100	15. التركيب والخلاصة

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
105	إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي مقارنة في نماذج رواية نسوية سعودية
107	• مقدمة
108	1. الأم في رواية "هند والعسكر": حارسة قيم المجتمع الذكوري
112	2. ثلاث نساء ظالمات يستلبن انثى في رواية "عيون قذرة": أحقاد النساء وتكويناتهن النفسية
115	3. المعلمة / الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية "الأوبة": الاستلاب باسم الدين
118	4. أم صالح في رواية "البحريات": موروث الحماية وكثتها
120	5. أم هاشم في رواية "جاهلية": الذكر هو السند
122	6. "ضي" في رواية "الآخرون": استلاب المثليات
125	7. التركيب
134	8. الخلاصة
	الفصل الخامس
137	جمالية التحول في الرواية الجديدة رواية "4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً
139	1. الرواية الكابوس... والخطاب اللامعقول
140	2. أحادية الصوت وتناص الشخصية
143	3. تحولات البطل
147	4. أوهام الوصول
152	5. الأم / المنقذ
155	6. من العنوان إلى عناصر السرد

الصفحة	الموضوع
الفصل السادس	
157	الكاهنة "سيبيلا" وإشكالية الكتابة المشتركة
	رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا ومنيف نموذجاً
159	1. المأزق المنهجي في اللغتين
164	2. أبعاد الإشكالية
168	3. في كيفية التشارك بكتابة الرواية
173	4. مغامرة الفصل بين لغتي الاشتراك الأدبي
الفصل السابع	
181	شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة
	رواية "عالم بلا خرائط" وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً
183	1. مدخل
184	2. انفتاح العنوان والحكاية الإطارية
186	3. الفضاء المكاني ولعبة الأسطورة
189	4. أسطورة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي
190	5. أسطورة الصيغ
192	6. الفانتازيا والتسريع الزمني
194	7. البحث مفارقة
195	8. خاتمة
الفصل الثامن	
197	فتنة السرد النسوي
	قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية
199	1. الحكوي
201	2. فوزية الجار الله: أبعاد التلاعب بصيغ السرد

الصفحة	الموضوع
204	3. أميمة الخميس: التلاعب باللغة
207	4. بدرية البشر: تسجيل المباشر المعيشي
210	5. الذات والآخر ورؤية العالم في السرد
213	المراجع



تقديم

هذا كتاب يختص في دراسة بعض الإشكاليات السردية في المشهد السردى بالمملكة العربية السعودية، وهو يضم ثمانية أبحاث (قراءات)، كتبت في أوقات مختلفة، تناقش بعض السرديات النسوية (روايات وقصص قصيرة). وفيه دراسات أخرى ذات علاقة بالنسوية أو بالمنظور النسوي عموماً؛ في سياق المرأة المكتوبة (الفعل أو الشخصية) في الكتابة الذكورية. وعندما ندخل في هذا الكتاب دراستين عن بعض إشكاليات رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الحمن منيف؛ فإننا نعدّ منيفاً ينتمي إلى المشهد السردى العربى السعودى، على الرغم من انقطاعه عن هذا المشهد.

في المنظور النسوي، نجد خمسة أبحاث، هي: "الرواية والعنف: مقارنة في المنظور النسوي"، و"بطلات بلا هوية مقارنة في رواية (الأرجوحة) لبدرية البشر"، و"إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي؛ مقارنة في نماذج روايات نسوية سعودية، و"جمالية التحول في الرواية الجديدة: رواية (4 صفر) لرجاء عالم نموذجاً، و"فتنة السرد النسوي: قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية".

ونجد ثلاثة أبحاث أخرى على صلة بالمنظور النسوي، أولهما: "زهرة فلسطينية ومنابع اللغة السردية: قراءة في رواية (23 يوماً) لعبد الله سعد العمري، وقد جعل العمري بطلة الرواية فتاة فلسطينية. وثانيهما: "شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة: رواية "عالم بلا خرائط" وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً؛ وهذه القصة الأخيرة لأميمة الخميس. أما الدراسة الأخيرة فهي عن الكاهنة سيبيللا وإشكالية الكتابة المشتركة في رواية (عالم بلا خرائط) لجبرا ومنيف، وقد انطلق الساردان في كتابة هذه الرواية من منظور الكاهنة "سيبيللا" التي تخلط أوراق المعرفة بعضها ببعض.

تقدم الساردة النسوية منظوراً متعدداً للعنف في خطابها السردى (الروائي)، وذلك من خلال: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي، والإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي... وتقدم بدرية البشر في روايتها الأرجوحة أربع هويات نسوية، هي:

الهوية النسوية القبيلية، والهوية النسوية الخضرية، والهوية النسوية السوداء، والهوية النسوية الشيعية... حيث تشكلت هذه الهويات من خلال تقسيمات المجتمع البطريركي المختلفة، والأمهات المهزومات، والأزواج المهزومين.. إلخ.

ومن خلال تعددية اللغة السردية، يقدم عبد الله سعد العمري في روايته (23 يوماً) شخصية زهرة الفلسطينية ومنظورها في سياق اجتياح الكيان الصهيوني لغزة في عام 2008م، لتعدد إشكاليات الرواية في: العنوان، والأنثى بطلة، وحاسة الفلسطيني السادسة، والسياق النفسي، وتوظيف لغة الإعلام، والحوارية والوصف، وخصوصية المكان، وإشكالية الموت، وتهميش المقاومة الفلسطينية، وكسر السرد، وفلسفة الواقع، والنزعة الواقعية السحرية، والنهاية السردية المفتوحة بالضرورة، والحكاية الإطارية.. إلخ.

وفي المنظور النسوي الخاص بإشكالية استلاب المرأة للمرأة؛ يتجاوز اضطهاد المرأة واستلابها الصراع التقليدي مع الذكورة والمجتمع الذكوري؛ ليغدو هذا الصراع أو الاستلاب بين النساء بعضهن بعضاً؛ لذلك نجد شخصية الأم في رواية "هند والعسكر": حارسة لقيم المجتمع الذكوري ومستتلة لابتها، ونجد ثلاث نساء ظالمات يستلن أنثى في رواية "عيون قدرة" من خلال أحقاد النساء وتكويناتهن النفسية، وتسهم المعلمة/ الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية "الأوبة" في الاستلاب باسم الدين، وتشكل أم صالح في رواية "البحريات" من موروث الحماية وكتتها، وأم هاشم في رواية "جاهلية" من موروث الذكر هو السند، وشخصية "ضي" في رواية "الآخرون" من خلال استلاب المثليات بعضهن لبعض.

وكان لاكتنا أن نجد رواية رجاء عالم (4 صفر) تستند إلى مفاهيم التحول والتناسخ، فتشكل الرواية بصفحتها كابوساً أو خطاباً غير معقول في مستويات أحادية الصوت وتناص الشخصية، وتحولات البطل، وأوهام الوصول، وانتظار الأم / المنقذ.

كذلك تقدم رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف من جهتين، جهة الكتابة المشتركة على طريقة الأوراق المعرفية المتداخلة لدى العرافة سيبيل، ومحاولة تفكيكها لمصلحة كل كاتب على حدة، وهي محاولة تقريبية تستبطن المأزق المنهجي الأسطوري في الفصل بين اللغتين، وأبعاد الإشكالية في روايات عديدة أخرى مشابهة،

ومحاولة التعرف إلى طريقة التشارك في كتابة الرواية، ثم ممارسة مغامرة الفصل بين لغتي جبرا ومنيف... والجهة الأخرى استخدام هذه الرواية في دراسة ثانية مع قصة قصيرة لأميمة الخميس للتعرف من خلالها إلى الجذور التراثية الشهرزادية الفنية لبعض السرديات الحديثة؛ وذلك من خلال إشكاليات: انفتاح العنوان والحكاية الإطارية، والفضاء المكاني ولعبة الأسطورة، وأسطرة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي، وأسطرة الصيغ، والفانتازيا والتسريع الزمني، والمفارقة.

وأخيراً، هناك بحث عن جماليات أو فتنة السرد النسوي في متن ثلاث قصص قصيرة لثلاث ساردات سعوديات، وهي قصص بدت متنوعة في تقنيات السردية؛ كالتلاعب بصيغ السرد، والتلاعب باللغة، وتسجيل المعيشي المباشر، وما ينتج عن ذلك كله في سياق الذات والآخر ورؤية العالم في السرد.

يأمل الباحث أن يسهم هذا الكتاب في الكشف عن بعض إشكاليات السرد النسوي، وأن تكون أية إشكاليات أخرى في المستوى السردية عموماً، مفضية إلى الحوار مع الآخر، وإلى توليد إشكاليات سردية في أبحاث ودراسات أخرى موازية أو متقاطعة مع ما ورد في هذا الكتاب.



الفصل الأول
الرواية والعنف
مقاربة في المنظور النسوي



[The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a large block of text, possibly a list or a series of paragraphs, but the characters are too light to be read.]

الفصل الأول

الرواية والعنف مقارنة في المنظور النسوي

عتبة:

" لماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟"⁽¹⁾

مقدمة

يعد العنف أحد أهم العوامل المتبجة للخطاب الروائي النسوي في المملكة العربية السعودية، ومن ثم فإنّ بنية هذا العنف الذي يوجّه - عادة - إلى النساء في البنية الاجتماعية الافتراضية أو التخيلية، تحت مظلات مهيمنة عديدة، تعدّ بعداً رئيساً في الوعي السردى النسوي تجاه العنف أولاً، ومن ثمّ تجاه الإرهاب ثانياً، بغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هذا الوعي أو المنظور النسوي المبرّر - على أية حال.

تحاول هذه المقاربة أن تستكشف ظاهرة العنف أو ثقافة العنف في الرواية النسوية، بصفتها ظاهرة رديفة لثقافة الإرهاب، وما ينتج عنهما (العنف والإرهاب) من تفكك اجتماعي حقيقي بطريقة أو بأخرى؛ وذلك من خلال اختيار عدد من الروايات النسوية المحلية، في سياق غدت فيه هذه الروايات خطاباً إشكالياً أو وثائق اجتماعية جمالية - أو غير جمالية - في تعبيرها عن علاقة المرأة - من منظور المرأة - بما حولها، وبالذات في مجال علاقتها بالآخر (الرجل)!!

في ضوء هذه الإشكالية، تحاول الرواية النسوية في المملكة العربية السعودية أن تنجز عدة أنواع رئيسة من العنف / الإرهاب، لعلّ من أبرزها الأنواع الخمسة الآتية:

⁽¹⁾ بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، 2010، ص154.

- 1- العنف الذكوري ضد المرأة: يتشكل هذا العنف من خلال تحول المرأة إلى ضحية أو كُبح فداء، في سياقات علاقتها بالرجل؛ أباً، وأخاً، وزوجاً، وابناً، وقريباً، وجاراً، إلخ.
- 2- العنف المجتمعي ضد المرأة: يتشكل هذا العنف من خلال تركيبة العلاقات الاجتماعية، والقبائلية، والعرقية، والثقافية... المهيمنة في بنية المجتمع، وذلك استناداً إلى تصنيفات المجتمع وتناقضاته المتعددة.
- 3- العنف النسائي الداخلي: يتشكل هذا العنف من خلال علاقات النساء بعضهن ببعض في العلاقات الاجتماعية المألوفة، أو في علاقات الشذوذ والمثلية الغرائبية.
- 4- الإرهاب باسم الدين: يتمثل هذا الإرهاب في ثقافة التكفيريين وأعمالهم، كفكر القاعدة، والحركات التكفيرية الأخرى!!
- 5- الإرهاب الدولي (العلاقات الاستعمارية): يتمثل هذا الإرهاب في الصراعات السياسية الدولية، وما ينتج عن ذلك من استعمار كالأستعمار الصهيوني لفلسطين، والاجتياح الأمريكي للعراق، وأفغانستان، وما إلى ذلك!!

لعلّ في النظرة الشمولية إلى الروايات عموماً إيجاباً بكونها مخزناً لثقافة العنف والإرهاب، ما يفضي إلى أنّ مقارنة هذه الروايات أو بعضها تحديداً، تؤكد وجود هذه الأنواع من العنف والإرهاب في كل رواية، ما دامت الروايات تشتغل على تعددية في الشخصيات والعلاقات والأزمة والأمكنة والصراعات في زمكانيتها المعاصرة المشبعة بالصراعات والتناقضات، ولكننا سنكتفي بإبراز أهم ما في بعض الروايات دون غيرها في جانب دون غيره.

ليس أمام الباحث في هذا المجال إلا أن يكون انتقائياً في سياق تفعيل الأمثلة والشواهد في روايات دون غيرها؛ أملاً أن تشكل هذه الأمثلة والشواهد نموذجاً أو نسقاً أو نمطاً في الروايات النسوية عموماً، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار وجود نمذجة/نمطية في أساليب العنف والإرهاب؛ فلا تكاد الاختلافات أو الفوارق أن تكون كبيرة بين ساردة

وأخرى؛ فصورة الكيان الصهيوني - على سبيل المثال- بصفته كياناً استعمارياً إرهابياً صورة عربية نمطية لا يختلف عليها اثنان أو اثنتان، وهكذا مع بقية مظاهر العنف والإرهاب في ثقافتنا على وجه التحديد!!

قد يقول قائل: ما الذي يجعل الباحث يحدد هذه المظاهر الخمسة في الرواية النسوية؟ وهل هناك رواية نسوية وأخرى ذكورية؟ حينئذ لا بدّ من تأكيد مسألة مهمة، وهي: أنّ هذه المقاربة تتبنى المنهج النقدي النسوي؛ هذا المنهج الذي يقر بوجود خصوصيات جمالية ورؤية للأدب النسوي؛ بصفته أدباً موجهاً ضد الذكور المهيمنين على المجتمعات العربية التقليدية في المنظور النسوي، وبذلك لا بدّ من أن نعترف بأن منظور المرأة ذات الإيديولوجيا النسوية في الدفاع عن حقوق المرأة وواجباتها، يختلف إلى حد بعيد عن منظور الرجال أو النساء غير النسويات؛ لأن النسوية في أهم فعاليتها تسعى دوماً إلى استحضار العنف الموجه إلى النساء بأنواعه كلها، سواء أكانت هذه الكتابة بأقلام نسائية أم ذكورية!!

فكيف عبرت الرواية النسوية المحلية في المملكة العربية السعودية من خلال بعض نماذجها عن هذه الإشكاليات الماثلة في: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي، والإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي؟

لا بدّ أن نؤكد مرة أخرى، أنّ هذه المقاربة تشتغل على روايات تخيلية لا واقعية، وأنّ محاولة اعتبارها تاريخاً للمجتمع المحلي أو غيره، هي محاولة من قبيل ظلم الواقع والتجني عليه؛ لأن الساردة النسوية تكتب من منظورها المختلف عن منظور الرجل - كما أسلفنا، باعتبار منظور الرجل ربما يكون أكثر حيادية في نظرته إلى الواقع.

1. العنف الذكوري

يتشكل المنظور النسوي تجاه فعل الذكورة في سياق سردي رئيس، يتكون من خلال استحضار العلاقة بين المستعمر (الرجل) والمستعمَر (المرأة)؛ إذ يعدّ النقد النسوي المرأة الباحثة عن حريتها وإنسانيتها مستعمرة للرجل المتسلط والقمعي على وجه العموم؛ لذلك تظهر صور الرجل عموماً في أنساق نمطية قائمة على استغلال المرأة واضطهادها بأساليب عنف

عديدة، أهمها: الضرب، والاعتصاب، وبذاءة القول، وسجنها في البيت، ومصادرة رأيها، إلخ؛ لتغدو هذه المرأة على هذا النحو مجرد سلعة في يد الرجل المهيمن عليها، سواء أكان أباً، أو زوجاً، أو أخاً، أو ابناً، إلخ.

عادة ما تتناول الساردة مواضع التأزم في علاقات المرأة بالرجل في الرواية، وهنا يظهر الرجل في تمثيلات العنف العضلي على وجه التحديد؛ فنجد الضرب والإيذاء اللفظي يصل بالمرأة إلى درجات الانهيار وربما الموت، وأن المرأة في هذا السياق تغدو ضحية بامتياز، وهي تتلقى الصفعات والركلات والشتائم؛ وكان الرجل الشرقي في البنية السردية النسوية وجد في الحياة كي يضطهد هذه المرأة ويذلها؛ لذلك يصعب أن نجد رواية نسوية لا تتناول هذا الجانب في شخصية الرجل، بصفته شخصاً تقليدياً عنيفاً في تعامله مع النساء من حوله، وبالذات في المجتمعات الفقيرة شبه المتخلفة.

ولعلّ الزوج يعد من أكثر الشخصيات الذكورية عنفاً تجاه الزوجة؛ إذ يغدو عنفه جريمة كبرى في المنظور النسوي؛ هذا المنظور الذي قد يبرر -بطريقة أو بأخرى- للأب أو للأخ أو للابن بعض تصرفاتهم بحكم التربية الأسرية وأحقية المسؤولية المعلقة بعنق الرجل تجاه الأمهات والبنات والأخوات والقريبات... أما الزوج فبالإمكان أن يكون غريباً عن المرأة في أية لحظة، من خلال الطلاق على وجه التحديد؛ إن لم يكن من أقربائها.

ستتناول بعض نماذج العنف الذكوري، من خلال رواية أنثى العنكبوت⁽¹⁾ لقماشة العليان، للتدليل على أنّ الرواية النسوية معنية بتفعيل هذا الجانب، ما دامت تضع في اعتبارها التركيز على إشكالية الصراع بين الرجل والمرأة داخل البنية الاجتماعية الأسرية؛ حيث تبدو تناقضات المرأة مع أبيها، وأخيها، ثم مع زوجها، وابنها؛ ليتج عن ذلك العنف الأسري أو العنف داخل الأسرة، بصفة المرأة أمّاً، وابنة، وأختاً، وزوجة...!!

تقدم رواية أنثى العنكبوت" شخصية الأب الظالم(عبد الرحمن محمد صالح)بصفته شخصية عنيفة، إن لم تكن إرهابية في مستوى الأسرة بامتياز، وذلك من خلال ممارساته

(1) قماشة العليان: أنثى العنكبوت، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2002.

للعنف على زوجتيه وأبنائه وبناته وأحفاده وكل من له صلة بهذه العائلة المدمرة اجتماعياً ونفسياً، ومن ثمّ فإنه قد دمرّ أفراد أسرته تدميراً فجائعاً مأساوياً؛ فكانت حصيلة تدميره لهذه العائلة أن أدخل زوجته الأولى إلى المصحّة النفسية بعد أن ضربها وشتّمها كثيراً. فهو إضافة إلى الضرب المبرح على أجساد النساء، لا يترك كلمة من قاموس الشتائم والكلمات البذيئة إلا وأطلقها⁽¹⁾، أو يهدر بكل قاموسه المعروف من الشتائم البذيئة⁽²⁾، فيترك أثراً قاتلاً على الأجساد وفي النفسيات معاً؛ ليصل بعض أفراد أسرته إلى درجة الجنون والانتحار.

ما فعله هذا الزوج/ الأب في زوجته الأولى وأم بناته وأبنائه من خلال صوت ابنتهما الراوية البطلة أحلام، يتمثل في ضربها وشتّمها إلى حد إيصالها إلى درجة الجنون: أهانك وسحقك وظلمك... ضربك حتى أدماك، ظلمك، نهبك، أبكاك، ثم ابتداء السلب... سلبك نقودك ومجوهراتك، ثم سلبك حقوقك وأحلامك، وانتهى بأن سلبك عقلك حتى جننت على يديه⁽³⁾. وبذلك تلقت هذه الأم شتائمهم وضرباته الموجعة بصمت واستسلام تامين، ما أفقدها شخصيتها؛ لتمسي - وبالذات بعد زواجه من أخرى - بلا عقل، وهو يضربها دوماً: بدلاً من أن يهدئ من روعها صفعها بعنف، وازداد صراخها وهياجها..⁽⁴⁾، فغدت مسجونة في مصحة نفسية إلى أن توفيت أو قتلت أو انتحرت.

وكذلك فعل بابتيه(ندى، وأحلام)، إذ انتحرت الأولى في المصححة النفسية، بعد أن كان يضربها بعنف، ومن ذلك -على سبيل المثال- هذه الحالة العنيفة من ممارساته للصراخ بها وضربها مع حاجته إلى موتها درءاً للفضيحة الاجتماعية: صرخ بها... ثم صفعها بقوة لتزداد صراخاً وهياجاً، ليزداد ضرباً لها وركلاً حتى كادت تموت بين يديه، وهو يصرخ: ستفضحنا بين الجيران... إن موتها خير لها من الفضيحة⁽⁵⁾، ومن ثمّ تغدو هذه الفتاة سجيناً في المصححة النفسية إلى أن انتحرت أو قتلت. كذلك أمست الفتاة الثانية (أحلام)

(1) أنثى العنكبوت، ص 76.

(2) أنثى العنكبوت، ص 126.

(3) أنثى العنكبوت، ص 169.

(4) أنثى العنكبوت، ص 16.

(5) أنثى العنكبوت، ص ص 22-23.

منهارة بعد أن قتلت زوجها العجوز، الذي أجبرها أبوها على أن تتزوجه مقابل ثمن أو مهر عال، كما سنلاحظ فيما بعد.

ولأن أحلام هي البطلة، فإنها تروي مأساتها ومآسي أفراد أسرتها على يدي والدها الظالم أو المجرم. ولعل من أبرز ملامح تعذيبه لها، أنها لم تنس أنه فجّع طفولتها بالضرب الشديد، وذلك بعد أن حاول الجار (الوحش الغادر)، الذي غافل زوجته، أن يغتصب هذه الطفلة (أحلام)، وعلى الرغم من فشل المحاولة، إلا أنها (أحلام) تتلقى صفعات موجعة من أبيها؛ تقول: "ما إن انتهيت من روايتي حتى فوجئت بصفعته المدوية على صدغي، تلتها صفقة ثم صفعات وصفعات"⁽¹⁾.

كذلك، عندما يرى أحلام بعد أن غدت معلمة مدرسة، تنزل من سيارة زميلتها، التي يقودها شقيقها، عائدة إلى البيت في ظروف طارئة، يضربها ضرباً مبرحاً، يصل بها إلى درجة الموت: "ما أن رأني أنزل من السيارة الغربية، ورأى زميلتي وشقيقها حتى غاض الدم من وجهه، وسبقني إلى البيت ليضربني ضرباً مبرحاً ما زالت آثاره باقية"⁽²⁾، وتصف ذلك الضرب الموجه في موقع آخر من الرواية بقولها: "في البيت تلقيت صفعات دارت لها رأسي فنسيت كل شيء..."⁽³⁾.

وعندما تواجه أحلام والدها الظالم، في دفاعها عن أختها الكبرى الأرملة بدرية، لمصلحة أن يوافق هذا الأب المتجبر على زواجها مرة ثانية، نجده يضربها ضرباً مبرحاً إلى حد أن تنهار: "أحسست بصفعة قوية على صدغي أطاشت صوابي، وصفعة أخرى وأخرى، سقطت على إثرها غير قادرة على الكلام ولا الصراخ ولا حتى البكاء"⁽⁴⁾.

كذلك، دمر هذا الأب الحياة الأسرية لابنتيه بدرية وسعاد، بعد أن عاقب الأولى بمنعها من الزواج إثر وفاة زوجها، الذي أجبرها (أبوها) في السابق على أن تتزوجه، ثم زوج ابنته الثانية (سعاد) لرجل عجوز في سنه، بعد أن أخرجها من المدرسة عنوة؛ ثم عاقبها بهذا

(1) أنثى العنكبوت، ص 14.

(2) أنثى العنكبوت، ص 32.

(3) أنثى العنكبوت، ص 124.

(4) أنثى العنكبوت، ص 49.

الزواج لكونها تكره زوجته الثانية، التي في عمر بناته، فكان الموت أخف عليها من هذا الزواج الجائر: "م تكن تدري أن خلافها الدائم مع زوجتك سيؤدي بها إلى هذا المصير... وأي مصير؟؟ إنه قتل بطيء متعمد مع سبق الإصرار والترصد... لقد حرمتها من الدراسة التي عشقتها ووهبت فيها وأحبت مجتمعا من صميم قلبها، ولم تكذ تصحو من هذه اللطمة الموجهة حتى فاجأتها باللطمة التالية الأشد قسوة ومرارة لتموت سعاد واقفة!"⁽¹⁾، حيث زفت سعاد لرجل في سن والدها، يملك المال، والعقلية المتحجرة وحفنة من الأولاد، على حد تعبير أختها أحلام⁽²⁾.

لم يقتصر عنف الأب على زوجته الأولى وبناته الأربع فحسب، وإنما تجاوزهن إلى ممارسة إذلال أولاده الذكور الثلاثة؛ فشتهم، وضربهم، ما جعلهم يعيشون مأساة حقيقية في منظور الراوية البطلة (أحلام)؛ إذ يجبر ابنه صالح على أن يتزوج ابنة عمه، التي لا يريدتها، تقول أحلام في ذلك: "فوجئت بصفعة مدوية تردد صداها في بيتنا المفجوع من أبي على صدغ أخي، وهو يهدر بصوته القوي: ستتزوج ابنة عمك شئت ذلك أم أبيت... فقد اتفقت مع عمك على ذلك ولن تكسر كلامي.."⁽³⁾. وهذا ما يفعله أيضاً مع ابنه خالد، الذي جاء يطلب منه مالا لعلاج ابنه المريض؛ فيصفعه، ويشتمه⁽⁴⁾، وأيضاً شرّد ابنه الثالث حمد، الذي لم تعد تُعرف أخباره كثيراً داخل الأسرة.

ولم تنج زوجته الثانية المدللة من هذا الضرب الشيطاني، بل من الطلاق، ثم يرجعها إلى عصمته؛ ويكون ذلك أحياناً لأسباب تافهة! تصور أحلام ضربه لهذه الزوجة، على نحو: فوجئت بالمنظر الرهيب أمامي.. أبي يضرب زوجته بكل عنف وقسوة وأولادها متعلقون بها... هي تصرخ وهم يبكون... هالني برأى أبي، لقد تحول في لحظات من إنسان إلى شيطان... انتفخت أوداجه وأعمى الغضب بصيرته، فنبتت له قرون وذيل الشيطان⁽⁵⁾؛ ليغدو

(1) أنثى العنكبوت، ص 111.

(2) أنثى العنكبوت، ص 111.

(3) أنثى العنكبوت، ص 21.

(4) أنثى العنكبوت، ص 82.

(5) أنثى العنكبوت، ص 59.

تاريخه حافلاً بالمآسي في أسرته، كما تقول أحلام: "فأي سجلات حافلة سطرها تاريخك أبي بدءاً باغتيال زوجتك على مذبح شهواتك، مروراً بتدمير أبنائك الواحد تلو الآخر، وانتهاء بتشريد أحفادك"⁽¹⁾.

في المحصلة، تحوّل هذا الأب إلى قاتل من منظور الراوية البطلة أحلام، التي تحمل أبيها مسؤولية تعذيب أفراد الأسرة وقتلهم، في سياق انتحار أختها ندى في المصححة النفسية: لقد قتلها أبي ألف مرة قبل أن تغتالها جدران المستشفى المخيفة... قتلها أبي قبل أن تموت تلك الميتة البشعة وكأنها قطة مشردة بلا عائل، ربما انتحرت وربما قتلها أحد... كلا... كلا أيها العالم إن أبي هو القاتل الحقيقي، وقد قتل أمي قبل أن يقتلها ويشرد أهلها ويضع لنهايتها ألف علامة استفهام⁽²⁾.

هكذا، تشكل صور الأب البشعة في نسق الرجل الظالم المستبد السّادي، الذي مزق أسرته وشتتها ولم يسعدها يوماً، بل كان مارداً جباراً وشيطاناً رجيماً، لا يحنو ولا يلين كملك مستبد: إن علاقة أبي بنا جميعاً علاقة الملك برعيته... الحاكم بالمحكومين، ومن يتمرد عليه أو يخرج عن طاعته فقد انتهى من رعايته إلى الأبد⁽³⁾.

ومن جهة استلاب حقوق الأنثى، تبدو صور الأب التقليدي في توصيف أحلام لحياتها تحت سقف الذكورة المهيمنة: أنه لا يحق لي الخروج من بيت أبي إلا لبيت زوجي ومن ثم إلى القبر⁽⁴⁾. بل إن الأب يزوجها في سياق المتاجرة البذيئة بجياة الأنثى، بصفتها متاعاً للبيع والشراء، يقول هذا الأب بعد أن وافق على أن يزوجها للشّيخ السبعيني: سيدفع زوجك المقبل مهراً كبيراً، اتفقت معه عليه، سأعطيك جزءاً منه والجزء المتبقي من حقي، فقد ربيتك ورعيتك ولم أبحل عليك بأي شيء أردته⁽⁵⁾.

(1) أنثى العنكبوت، ص 146.

(2) أنثى العنكبوت، ص 37.

(3) أنثى العنكبوت، ص 80. وينظر عن تمزيقه لأبنائه وتشتيته لهم، ص ص 112-115.

(4) أنثى العنكبوت، ص 76.

(5) أنثى العنكبوت، ص 170.

إذن، تعدّ هذه الرواية بنية سردية مسكونة ببطولة شخصية الأب الرمز في تشكيل ظاهرة العنف ومعاينة زوجتيه وبناته وأبنائه وأحفاده، بدون وجه حق. وبإمكاننا أن نشير إلى صفحات كثيرة، تدين تصرفاته المتسلطة، وتعري ممارساته السادية تجاه أسرته التي غدت مدمرة بالكامل، لتغدو ظروف هذه الأسرة في الرواية تجسيدا لنموذج رجل متسلط مستبد برأيه أو دكتاتور، كما يقال⁽¹⁾، ومن ثمّ يصعب أن نجد ملمحاً إيجابياً في شخصية هذا الأب/ الزوج، باستثناء تغييره المحدود في حالة مرضه الطارئة، التي جعلته يشعر بشيء من عقدة الذنب تجاه بعض أفراد أسرته، ثم يتلاشى ذلك كله، بعد أن يستعيد صحته، فيعود إلى سيرته الأولى المتسلطة العنيفة.

من ناحية أخرى، وجدنا كيف تتشكل شخصية الأب بصفته زوجاً عنيفاً، ثم يجبر بناته وأبنائه على زيجات فاشلة؛ فنجد زوج ابنته بدرية -على سبيل المثال- في صورة: أسير عرييد دأب على ضربها طوال حياتها معه⁽²⁾ حتى وفاته، التي كانت رحمة لها.

ولما حاولت بدرية مع أبيها على أن يوافق على أن تطلق من زوجها قبل وفاته، كان موقفه مسكوناً بالعنف والرفض تجاهها: ليس عندنا مطلقاً في العائلة ولن يكون... ستعيشين مع زوجك وتتحملين معه كل الصعوبات ثم تموتين معه⁽³⁾، وبذلك عادت بدرية إلى بيت زوجها: مطأطأة الرأس ذليلة ليمارس عليها شتى صنوف الإهانة والإذلال وسحق الكرامة⁽⁴⁾. ثم ما أن يموت هذا الزوج الظالم، حتى يرفض هذا الأب الجائر أن تتزوج بدرية أخا زوجها الطيب؛ لأن هذا الأب يرى أنّ الأرملة لا تتزوج مرة أخرى في عرف أبي وقوانينه الجائرة⁽⁵⁾ كما تقول أحلام.

أما زوج أحلام، الشيخ السبعيني تاجر قطع الغيار، فهو زوج لامرأتين وأب لخمسة عشر ولداً وبتناً. وعدا عن ذلك، فهو عاجز منكسر في فراش زوجته الثالثة (أحلام)، بل

(1) أنثى العنكبوت، ص 10.

(2) أنثى العنكبوت، ص 13.

(3) أنثى العنكبوت، ص 13.

(4) أنثى العنكبوت، ص ص 13-14.

(5) أنثى العنكبوت، ص 17.

يتحول إلى وحش كاسر، وهو يهيل عليها الصفعات تلو الصفعات؛ ليخفي عجزه الجنسي؛ فوجئت بصفعة تدوي في فضاء الحجرة البارد، ثم انهالت الصفعات والركلات تطول ما عجزت الشيخوخة عن الوصول إليه⁽¹⁾. وفي موقف آخر من التعذيب والضرب، تصف حالها معه: "جذبي من شعري بكل قواه حتى خلت خصلاتي تتساقط بين أصابعه، صرخت من شدة الألم فضرب برأسي الحائط مرات ومرات حتى رأى الدماء تسيل على وجهي بغزارة فركلني وخرج..."⁽²⁾.

وأخيراً، يتحول هذا المشهد المأساوي بين الزوج العاجز والزوجة المستسلمة إلى انتفاضة الزوجة (أحلام)، وهي تدافع عن نفسها في مواجهة ضربه لها، فتكون النتيجة أن تقتله، كما يظهر في هذا المشهد الدامي: "أنهال عليّ بالصفعات والركلات والضرب المبرح... وغلياني يزداد والحرارة اللافتحة في جوفي تطلق حممها حتى نسيت نفسي، وخرج المارد الحبيس داخلي ليعلن عن انتهاء فترة صمته... دفعته بكلتا يدي... ازداد جنونه وهو يرى تمردِي وجسارتي، فأمعن في ضربِي، ولم أشعر إلا ويدي تمتدان إلى عصاه الغليظة الملقاة على الأرض وأهوي بها بكل قواي على رأسه الفارغة فأحطمها بضربة واحدة، ليتهاوى إلى جوارِي فاقدًا الوعي... وفاقدًا الحياة كذلك"⁽³⁾. وبهذا التصرف يقتل هذا الزوج معادلاً موضوعياً لقتل الأب الظالم، كما يظهر من عبارة المرأة القاتلة أحلام، وهي تقول لأبيها، بعد أن غدت نزيلة في المصححة النفسية: "أبي أنا لم أقتل زوجي... أنا قتلتك أنت..."⁽⁴⁾.

إن عنف الزوج/ الأب في هذه الرواية يعد نموذجاً تخيالياً إشكالياً في سياق العنف داخل الأسرة، بحيث يكون الرجل ظالماً جائراً، يمارس العنف بأساليب فجائية، أوصلت بعض أفراد أسرته إلى الجنون والانتحار وردات الفعل العنيفة!!

(1) أنثى العنكبوت، ص ص 180 - 181.

(2) أنثى العنكبوت، ص 182.

(3) أنثى العنكبوت، ص 195.

(4) أنثى العنكبوت، ص 202.

2. العنف المجتمعي

تتوسع دائرة العنف تجاه المرأة، فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع، المحكوم بقيم ذكورية ماثلة في العادات والتقاليد، والأنظمة واللوائح؛ فتشعر هذه المرأة - في منظورها - أنها تنتمي إلى مجتمع يستلها، ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها؛ فتغدو شخصيتها مشيئة، ومحاصرة، وعرضة للقنص والهيمنة والاستلاب، بحيث يصعب عليها أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعا، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسرية، أو قبائلية اجتماعية، أو سلطة سياسية دينية، أو غيرها.

لا بد أن تشعر المرأة بأن المجتمع، في المدينة والريف والبادية على السواء، هو مجتمع للرجال، وأن المرأة مكبلة الحركة أو أنها فريسة سهلة لأطماع الآخرين، فيما لو قررت أن تتحرك بجرية خارج عتبة بيتها، من هنا يبدو المجتمع، الذي يهيمن عليه وعي الذكورة، مسكوناً بالكيات ذكورية تقمع النساء وتصادر وجودهن الفاعل؛ لأنهن فضائح، أو عورات، أو عيب، أو ما إلى ذلك، ما يستدعي تعدد مظاهر عنف المجتمع ضد النساء، في المنظور النسوي تحديداً!!

ينبغي أن نميز بين تصرفات النساء المتبدلات في شوارع المجتمع وكواليسه، وتصرفات النساء الفاعلات في الحياة المعيشة، بصفة المرأة الفاعلة شخصية اجتماعية ذات كينونة مستقلة، ومنتجة أسرياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، إلخ!! وأنها تحتاج إلى أن تكون لها جريتها الشخصية، ووضعها المساوي لوضع الرجل في قيم المعيشة والأخلاق والإنسانية.

نساءل: كيف عبّرت الساردات عن ردود أفعال المنظومة الاجتماعية تجاه حراك المرأة وآرائها وإنسانيتها في بعض تصرفاتها، وبخاصة في مسألة حرية اختيارها الزوج المناسب؟

ستتناول عنف المجتمع تجاه المرأة في سياقين رئيسين، هما:

- 1- دور القبيلة وما تفرضه من تكافؤ في الأنساب في مسألة زواج الأنثى.
- 2- دور الممارسات الدينية ممثلة في مؤسسة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

سنحاول التعرف إلى هذين السياقين من خلال بعض الروايات، التي ركزت على وجود عنف قبلي، يمارس على النساء في أمر زواجهن تحديداً، بحيث يعد الحسب والنسب المعيار الرئيس، إن لم يكن الوحيد في الموافقة على زواج المرأة، وهنا تتراجع مبادئ الدين، والأخلاق، والحب، والمال، وغيرها، لمصلحة التكافؤ في النسب، الذي يلقي انتقاداً حاداً في المنظور النسوي.

تقدم رواية "سقر"⁽¹⁾ لعائشة عبد العزيز الحشر، شخصية نسوية رئيسة، هي مها الميمزة في كل شيء: مها طالبة مميزة حين كانت في الكلية. ومميزة في مدرستها التي تعمل بها معلمة بعد تخرجها. ميزها ذكاؤها واتساع أفقها. وميزها أيضاً جمالها الهادئ ورقتها المفرطة. من يراها يرى الثاني في تصرفاتها والخجل في كلماتها. لكن حين يتعامل معها يدرك أن الهدوء لا يتنافى مع الصلابة وقوة الشخصية⁽²⁾. لكن هذه الشخصية الميمزة، لا يؤهلها تميزها، كي تقرر أمر زواجها من عبد الله الذي تقدم لخطبتها، ووافقت عليه؛ لأن مشكلة عبد الله الوحيدة ليست في المال، أو الأخلاق، أو الدين، وإنما في اسمه الرباعي الغريب (عبد الله عبد الواحد مراد شوكت)، هذا الاسم الذي يجعله غير مكافئ في النسب لأسرة مها وقبيلتها من منظور مجتمعها.

يصف والدها هذا الوضع الغريب في عبد الله على أنه لا ينتسب إلى قبيلة معروفة؛ بمعنى أن نسبه ضائع: "جده اسمه مراد شوكت.. من أين جاء شوكت هذا؟ لا أحد يدري. لا يعرف أحد ممن سألتهم عنه ما قبيلته. ما أصله.. لمن ينتسب (...). ليس مناسباً أبداً. الرجل متعلم ووظيفته مرموقة، وكل من يعرفه يثني عليه. ويعلم الله أنني بذلت جهدي عسى أن أجد من يعرف أصله وفصله فأوافق عليه. لكن مادمت لم أجد له قبيلة ينتسب إليها ويكون نسبه مكافئاً لنسبنا فلن أفصح نفسي بين ربي⁽³⁾؛ لذلك يرفضه، وتتفق معه الأم على ضرورة الرفض؛ فتعلن لابنتها أن هكذا زواج لا يمكن أن يتم في شرع القبيلة: أنت بنت

(1) عائشة عبد العزيز الحشر، سقر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2008.

(2) سقر، ص 12.

(3) سقر، ص 99.

قبائل لها نسبها وأصولها.. كيف تريدین الزواج بمن لا يناسبك ولا يناسب أهلك وناسك؟⁽¹⁾؛ ففي هذا السؤال الاستنكاري يكمن استلاب حقوق الذات الأنثوية، لمصلحة علو صوت القبيلة الميهمن!!

هكذا يبدو العنف من الناحية النفسية ماثلاً في تصور مها المميّزة في كل شيء - كما أسلفنا- عن نفسها، يكمن في شعورها العميق بأنها شخصية مستلبة بامتياز في مجتمعها: "هم (الأهل) وكل المجتمع يرون أنني ملك أبي وأخوتي الذكور حتى وإن كانوا أصغر مني. هم يرون أن عليّ الانصياع لأوامرهم.. أن ألغي قلبي وعقلي وشخصيتي.. وأبقى حيث وضعوني إلى أن يسلموني بأيديهم إلى الزوج المناسب من وجهة نظرهم"⁽²⁾، بل يصل الأمر بها أن تتصور أنوثتها غدت لعنة أبدية، تحاصرها: "لمجرد أن تولد الطفلة أنثى فقد جاءت أوزارها معها.. وزرها هو أنها لم تكن ذكراً (...). كل العلاقة في مجتمعنا قائمة على هذا الاستعباد والتسخير والإذلال والتعذيب"⁽³⁾ للأنثى، التي لم يبق أمامها إلا أن تكره والدها وتحقد عليه؛ لأنه يضربها كما تضرب البهائم ويشتمها، ويصق في وجهها، ويسجنها... عندما تعلن رأيها في شؤونها بصراحة: "قدرتي أن أكون ابنة لرجل أكرهه.. أكرهه يا عبودي جداً.. لقد ضربني كما يضرب المتوحشون البهائم، ركلني بقدميه حتى سال الدم من أنفي.. صفعني على خدي.. امتلاً جلدي بالخطوط الحمراء الدامية من تأثير عقاله. وامتلاً جسدي بالرضوض والكدمات.. كادت أضلعي أن تتهشم تحت قدمي.. بصق في وجهي وسجنني في حجرتي اثني عشر يوماً"⁽⁴⁾.

في هذا السياق أيضاً، لم يعد بإمكانها إلا أن تصرّ على أن تتزوج عبد الله، ما يجعل والدها الشيخ عبد الرحمن يستمر في ضربها، وإيذائها، إلى حد أن تمرض، ولا يتمكن الأطباء في المشفيات أو شيوخ (الرقية الشرعية) من علاجها.

(1) سقر، ص 143.

(2) سقر، ص ص 83-84.

(3) سقر، ص 66.

(4) سقر، ص 127.

تصف العنف تجاهها في لحظة إعلانها رأيها أمام والدها على هذا النحو: «الشرع يعطيني حق الرفض أو القبول، ولا أتزوج إلا عبد الله حتى لو ذبحتي. قفز والدها إليها وصفعها بكل قوته على وجهها وهو يردد: إذا أنت تعرفينه يا فاجرة.. ماذا قلت؟.. الشرع.. تعرفين الشرع الآن يا قليلة الدين والتربية. وتوالت الصفعات⁽¹⁾. كذلك يستخدم عقاله في ضربها: «هوى عقال والدها على كتفها بقوة أسقطتها أرضاً، ثم توالت الضربات والركلات وهي مكومة تصرخ وتستنجد، ووالدها يلعنها، ويردد بصوت مرتفع: "يا فاجرة.. تضعين رأسي أنا في التراب.. يا ساقطة"، والعقال يرتفع ويهوي عليها في كل أنحاء جسدها دون تمييز، وهي تحاول أن تحمي وجهها بكفيها، فيركلها والدها بجذائه إلى أن سال الدم من أنفها⁽²⁾».

تساءل: ما نتيجة هذا العنف تجاه منع هذا الزواج بين مها وعبد الله؟ يزوج الأب ابنته لشاب من القبيلة، ثم يدرك هذا الشاب أنها امرأة مريضة؛ فيطلقها، لتغدو حالتها مشرفة على الموت بعد أن فشلت محاولاتها في الانتحار. كذلك يفقد عبد الله سيطرته على قيادة سيارته، فتتكسر عظامه؛ ليغدو مشلولاً بالكامل. وفي المحصلة، يشعر هذا الأب (الشيخ عبد الرحمن) أنه وراء صنع هذه المأساة الكبرى، امثالاً للخوف من العار في قبيلته، وأنه في داخله لم يكن قوياً ليسانده ابنته في زواجها ممن تحب؛ لكنه نموذج بشري ذكوري قبلي مسير، غير قابل للتغيير، باستثناء تسرب هواجسه الداخلية، عندما يكون منفرداً: «هوت كفه على وجهها بقوة أسقطتها على الأرض من جديد. لم يعط الشيخ عبد الرحمن أي أوامر هذه المرة بسجن ابنته.. لقد دخل إلى حجروته ووضع وجهه بين كفيه وبكى.. بكى وكان قد نسي أن الرجال يكون أيضاً.. تمنى في داخله لو أنه كان قادراً على أن يزوجها ممن أحببت.. لكنه محكوم بما لا يستطيع تجاوزه.. أدرك في تلك اللحظة أنه ضعيف مهما تجبر على ابنته..

(1) سقر، ص ص 101-102.

(2) سقر، ص 108.

ضعيف لأنه وقف ضد الأضعف.. ضد مها.. لو أنه قوي كما كان يظن لساند ابنته وقاوم تقاليد⁽¹⁾.

ولكن عقد الذنب هذه لم تغير شيئاً؛ لأنه دمر حياة ابنته، وجعلها كئيباً فداءً للعادات والتقاليد، وما عاد بإمكانه أن ينقذها مما هي فيه، باستثناء التردد بها على المشفيات والشيخ لعلاجها، الذي لم يعد ناجعاً لفتاة أضحت فريسة للانهييار والجنون والموت، في مواجهة سطوة الأب وعنجهيته وتمسكه بقيم القبيلة الجائرة.

إذا كانت رواية "سقر" قد ركزت على العنف المنطلق من الزواج غير المتكافئ في النسب، من جهة مفهوم "الخضيري"⁽²⁾، فإن رواية "جاهلية"⁽³⁾ لليلي الجهني، تعد اللون مفصلاً في ممارسة العنف تجاه الأنثى، وذلك عندما يتجرأ مالك الأسود التكروني على أن يتقدم لخطبة لين ابنة القبيلة، التي يتعاطف معها والدها، لكنه لا يستطيع أن يوافق على زواجها منه؛ لأن الناس حينئذ سيدمرونها، إن لم يقتلها أخوها هاشم، الذي استبق الأمور، فضرب مع رفيقه مالكا إلى درجة الغيبوبة والإشراف على الموت، ما يجعلها -في المحصلة- تشعر أنها ارتكبت ذنباً كبيراً بوساطة الحب: هل أخطأت عندما أحببت رجلاً أسود؟ هل ارتكبت ذنباً في حق الله أو الناس؟ هل أحببت إنساناً، أحببت قلباً من ذهب، ولم تنظر إلى اللون، لكن أخاها لم ينظر إلا إلى اللون! فعاقبها. قال لها أبوها: إن الناس لن تنظر إلا إلى لونه وسيعاقبونك، وأنا لا أريد لك أن تتعذبي⁽⁴⁾.

من هنا تركز الرواية على بنية المجتمع / القبيلة / الناس الذين تتشكل فيما بينهم ثقافة العنف والعنصرية، ما يجعل زواج مها من مالك في منظور الأب يشبه رمي ابنته إلى

(1) سقر، 158.

(2) توجد إشارة في "سقر" إلى أن والد مها يعد نفسه أفضل من نلسون مانديلا، من خلال قولها: أبي يرى بأنه أفضل من مانديلا؛ لأن مانديلا أسود. تخيل.. العنصرية عينها ويكل فخر، أبي وكل رجال القبيلة ليس لديهم خيار ليشعروا بأنهم أهل للحياة غير التمسك بالنسب، سقر، ص 104.

(3) ليلي الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2007.

(4) جاهلية، ص ص 50-51.

- الشارع المستباح؛ لياكل الناس لحمها، كما يظهر ذلك من الحوار باللهجة الدارجة بينه ومالك، الذي جاء يخطبها، فرفضه الأب بسبب لونه تحديداً:
- سأخني يا ولدي، بس أنا ما أقدر أرمي بنتي للناس تاكل لحمها.
 - يا عمي أنت لما تزوجني إياها ترميها؟
 - أبدأ يا ولدي، لكن إنت فاهم ومتنور وتعرف أنا إش أقصد، العيب مو فيك، العيب في الناس اللي ما ترحم، وأنا ما أقدر أرمي بنتي للأذى.
 - وإحنا إش لنا بالناس؟ تقدر توقفهم عند حدهم. هادي بتتك يا عمي، وسعادتها أهم عندك من الناس ولا أنا غلطان.
 - حاشاك يا ولدي، لكن...!
 - لكن إيش يا عمي؟ إنت حتى رديت علي من غير ما تفكر، ومن غير ما تشاور بتتك!
 - لا تواخذني يا ولدي، المسألة ما بيغالها سؤال. قلتك أنا ما أقدر أرمي بنتي.
 - عشتي أسود يا عمي؟ (...). لا تردني خايب يا عمي.
 - جبر الخواطر على الله، وكل توب له لباسه⁽¹⁾.

في هذا التصور المجتمعي الدال، يصبح اللون الأسود -في منظور مالك من خلال رؤية الساردة النسوية- شتيمة تلاحقه، لكنها لم تعد تغضبه، وإن كانت تحسب ضربة توجهه دوماً: أن يكون اللون هوية، بطاقة يعرفه الناس بها، وتعرفه بهم. لقد استحال اللون في حياته إلى الضربة الموجعة التي لن يعرف كيف يردّها، ليس لأنه ضعيف أو عاجز، بل لأن اللون الآخر لم يكن سبباً أبدأ. كانت دناءة لونه شيئاً موغلاً في القدم، بحيث يعجز الآن عن أن ينفخها، حتى لو تترس خلف ألف آية أو حديث⁽²⁾. وتأكيداً لقيم القبيلة التي لا ترحم من يخرج عن تقاليدها وأعرافها، تورد الساردة أمثلة عديدة، تكشف عن ثقافة قبلية مترسخة في

(1) جاهلية، ص ص 129-130.

(2) جاهلية، ص 143.

هذا الجانب، تؤدي بالخارجين عن العادات والتقاليد إلى مصائر مأساوية، نهايتها القتل أو الانتحار على العموم⁽¹⁾.

لقد قدمت الساردة ثقافة جاهلية العصر الجاهلي متداخلة مع ثقافة جاهلية القرن الحادي والعشرين في المستوى الشعبي والقبلي في المجتمع، باعتبار العنف القبلي مهيمناً، وهو يستلب حرية الأفراد، ويميز بين الناس في الأنساب والألوان، ومن ثم لم تعد قضايا الدين أو الأخلاق أو المال مجدبة في الزواج غير المتكافئ من جهة الأنساب؛ لذلك لم يبق أمامها إلا أن تقرر ألا تتزوج مالكا الذي ربما لن يعيش بعد أن ضربه أخوها إلى درجة الموت إثر جرأته في خطبتها؛ لأنها في المحصلة تعرف أن زواجها منه؛ سيؤدي إلى إيذاء والدها الطيب في تصرفاته معها دوماً: الأشياء التي تحول بينهما يرى الناس أنها أقدس مما قاله الله في سمائه، وسيؤذون أباهما، وهي لا تريد لأحد أن يؤذي أباهما. لقد كان أباً صالحاً طوال ما مضى من عمرها، وتعرف أنه سيبقى كذلك لما بقي من عمرها⁽²⁾، وهذا تحديداً ما يجعل ثقافة القبيلة هي الثقافة المسيطرة على الأفراد، وبالذات الإناث، الذين لا يملكون مصائرهم عندما يتعلق الأمر بزواج غير متكافئ في النسب تحديداً!!

من جهة أخرى، هناك تشابه بين كثير من الروايات في مسألة انتقاد هيمة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، بصفتها تمارس عنفاً ضد النساء أكثر من الرجال؛ أي أن هذا العنف ينخفض إلى مستويات متدنية جداً، عندما يتعلق الأمر بالرجال، ما يجعل المرأة تعاني معاناة مؤلمة، قد تصل إلى حد الانتحار والموت بسبب فضيحتها على أيدي بعض عناصر الهيمة، بعد أن أمسكوا بها مع رجل في أحد مطاعم جدة (وجدة أخف وطأة من الرياض)، طلب منها أن يراها قبل أن يتقدم لخطبتها⁽³⁾!!

(1) ينظر على سبيل المثال حكايات من هذا النوع، في رواية جاهلية، حكاية مزنة السجينة، وحكاية شرف التي انتحرت، ص 81-87، حكاية شابين يقتلان زوج ابنة عمهما؛ لأنه رفض أن يطلقها، ص 125_126، حكاية الحجاج وأم كلثوم ابنة عبد الله بن جعفر، ص 135-136.

(2) جاهلية، ص 96.

(3) زينب حفي، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008. ينظر على سبيل المثال: شخصية هيا، ص 115-116.

تقدم رواية نساء المنكر⁽¹⁾ لسمر المقرن، بدءاً من عنوانها الذي يجسد الموقف العنيف تجاه المرأة؛ أي أن تعدّ النساء منكراً، تقول الراوية البطلة (سارة): الضمير التقليدي لا يتوانى في وصفي أمام نفسي بمجاملة الخطيئة⁽²⁾، وأنّ النساء في تعريفهم مغويات جنسياً، فهن المدبرات لخطيئة الرجال⁽³⁾، ما يعني أن المرأة مستلبة، وأن الرجل هو من يستلبها، بعد أن يعدّ ضحية لها؛ لأنها تغويه، وتدخله في الخطيئة.

تصور الساردة حالة اعتقال أهيئة لسارة بطلة الرواية، في أحد المطاعم العائلية بالرياض على النحو الآتي: "يجرني من عباتي: قدامي بالداشرة. رأيتهم يلقون برثيف في مؤخرة سيارتهم الصالون، حملوه ورموه أمامي وكأنه 'خروف'. فزعت من هذا المشهد، وصرخت لعلّ الناس تنجدنا، فهوى بيده على وجهي حتى شعرت بأني فقدت البصر. ثم إنهم سحبوني في اتجاه سيارة ليموزين صغيرة، وأنا أصرخ منادية: رثيف لا تتركني أنا خائفة". ومضت السيارة التي نقلوه فيها، جلست أنا على الأرض في مقاومة مني لقوتهم. فراح الرجل يجرني على الإسفلت حتى رأيت دمي يجري عليه؟!⁽⁴⁾. يشكل هذا المشهد إشكالية غير إنسانية، بغض النظر عن مدى واقعيته، أو اعتباره حالة فردية لا نموذجاً أو نمطاً شائعاً.

ثم نجدها تتعرض لحالات عديدة من الضرب والعنف في أثناء الطريق إلى مركز الهيئة، تقول: "صار يضربني طوال الطريق على جسدي في كل اتجاه، ونال رأسي النصيب الأكبر من الضرب حتى فقدت الوعي⁽⁵⁾. كذلك تُضرب في المركز، على نحو: قدمه الغليظة تنشب في بطني، وهكذا انهالت عليّ الضربات واحدة تلو الأخرى في المكان نفسه، حتى أسقطتني ضرباته على أرض الكرامة المهدورة، فتشربها جسدي بأكمله، ورأسي الذي تطنّ به أصوات المقهورين قبلي وبعدي في هذه الغرفة، وكذلك حواسي جميعها تشربت رائحة

(1) سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008.

(2) نساء المنكر، ص7.

(3) نساء المنكر، ص13.

(4) نساء المنكر، ص41.

(5) نساء المنكر، ص42.

الظلم⁽¹⁾، وهنا يتجاوز العنف الجسد إلى النفس؛ حيث تهدر الكرامة، ويتحقق القهر والظلم. وبكل تأكيد يكون تأثير العنف النفسي أشد تأثيراً من العنف الجسدي.

ويتضاعف ضربها وإذلالها عندما ترفض أن توقع على اعترافات وجرائم، لم ترتكبها، بل تشعر أنّ ما يمارس عليها هو جريمة بحق الإنسانية والمواطنة والعقيدة: "على ماذا أوقع؟ وعلى أي شيء أدون اعترافاتي بجرائم لم ارتكبها، سلسلة طويلة من التهم منها ما سمعت عنه في مجتمعي، ومنها ما لم أسمع عنه ولا حتى في الأفلام العربية القديمة. ما يحصل في هذه الساعة هو جريمة كبرى، ليست بحقي فحسب، بل هي جريمة بحق الإنسانية، وبحق وطني، وبحق الدين الإسلامي الذي يتصرفون باسمه، ويريدون توظيفه في إهانة البشر وسحق كرامتهم⁽²⁾."

تتلقي صفعة الشيخ القوية بسبب رفضها التوقيع، ثم يبدأ رجل آخر (الشيخ عبيد) بضربها وتعذيبها، إلى حد أن تفقد وعيها: "يحمل بيده العدة: عصا خشبية عريضة الرأس دقيقة الساق ملفوف عليها لاصق أسود، قامت بتحيتي على أكمل وجه، والرأس بالرأس، فأسقط ضربات تلو أخرى برأسها على رأسي. وأراد أن يستمتع بيده فتارة يضرب بالعصا وتارة بيده حتى غطت الدماء وجهي ولم أعد أعي ما يحصل⁽³⁾."

كذلك تقدم الرواية نماذج من العنف عند غير بطلة الرواية (سارة)، فنجد قصصاً أخرى مشابهة لكل من نورة وخولة⁽⁴⁾. وفي المحصلة، يكون حكم سارة ثلاث سنوات سجن، مقابل ثلاثة أشهر سجن لرثيف، ما يؤكد وجود عنف في الأحكام تجاه النساء قياساً إلى أحكام الرجال؛ من منظور أن خطيئة المرأة أكبر بكثير من خطيئة الرجل في مستوى الخطأ نفسه؛ ما استدعي أن تعلق الرواية البطلة على هذا التمييز في الأحكام القضائية بقولها: كانت عقوبته أخف من عقوبي بكثير مع أنه من المفترض أن الجرم واحد. فحتى القرآن

(1) نساء المنكر، ص 43.

(2) نساء المنكر، ص 44.

(3) نساء المنكر، ص 45.

(4) نساء المنكر، ص ص 47-62.

الكريم الذي يدعي هذا القاضي بأنه يطبق شرعه لم يفرق بين عقوبة الرجل والمرأة في مثل ما اتهمنا به⁽¹⁾.

تكاد بنية هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أن تحمل ملامح بنية غمطية ما ثلثة في العنف والتجاوز في غير رواية من روايات هذه المقاربة، نذكر منها بالإضافة إلى هاتين الروايتين روايتي: الأرجوحة لبدرية البشر، وسيقان ملتوية لزوينب حفني⁽²⁾.

لا ينكر عاقل ما لهيئات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر من أدوار إيجابية، تحصن المجتمع من كثير من المفاسد والشورور، ولكن من المهم أن تكون الوسائل في العقاب إنسانية لا عنيفة، مهما كانت درجة الشر أو الخطيئة التي يرتكبها أفراد في المجتمع.

* * *

في هذا السياق، نجد شخصية سارة في رواية الأوبة⁽³⁾ لوردة عبد الملك، تقدم هي الأخرى رواية كاملة عن العنف الذي مورس عليها باسم الدين، من خلال استغلال مشاعرها الدينية الفطرية، وهي طالبة متفوقة في المدرسة الثانوية؛ لتغدو بعد أن تنهي الثانوية العامة زوجة لعبد الله المطوع المريض نفسياً، بعد أن ورطتها معلمتها فلولة (أخته) في هذا الزواج؛ لتكتشف سارة بعد ذلك عن أنها غدت مدمرة نفسياً واجتماعياً وإنسانياً، ثم ما أن تُطلق من عبد الله في سياق مرضي، حتى يتزوجها الشيخ علي الشاذ المشعوذ، الذي كان يعالجها من السحر والمس، ثم صار يضربها بجنون، ويستغلها جسدياً، إلى أن وصلت حالتها إلى درجة الانهيار والموت؛ لكن الطب النفسي، أنقذها مما هي فيه؛ لتعلن أنها ستعمل على فضحهم، ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وهي التي تبدأ روايتها لحكايتها من منظور العنف الذي مورس على ظهرها مع الشيخ علي، بصفة ظهرها: لن يحتمل الضرب ليلة والفحولة ليلة⁽⁴⁾، في مشاهد تمزج بين العنف والجنس، ما يجعل الرواية التي كتبت باسم مستعار، تعبر عن سياق سيرى فاضح بطريقة أو بأخرى.

(1) نساء المنكر، ص 73.

(2) ينظر: سيقان ملتوية، ص 101-116، والأرجوحة، ص 19-26.

(3) وردة عبد الملك، الأوبة، دار الساقى، بيروت، 2006.

(4) الأوبة، ص 5.

يصور المشهد الآتي -على سبيل المثال- حالة الضرب والعنف التي تلقته سارة المريضة بعد أن رأت زوجها في وضع شاذ مع زوجته الأخرى؛ فكان أن ضربها بقسوة وعنف: أمسكني من جديلي الطويلة وبدأ كالجنون يضرب رأسي بالجدار. يبصق عليّ مخاطه اللزج بمقد (...). والدم يقطر من سقف فمي ساخناً، وأصابه تقتلع منابت شعري. دفعني بقدمه فوقعت أرضاً ليبدأ بركلي بعنف صارخاً بأعلى صوته: يا ساقطة أنت ساقطة وبس، الشرهة على من يتزوج ساقطة مجنونة). تصاعد الألم إلى كل شبر من جسدي⁽¹⁾.

ثم يتحول هذا العنف في حياة سارة إلى درجة أن تمارسه على نفسها بأساليب شاذة وغير واعية، الأمر الذي جعلها تصل إلى مرحلة الانتحار أو الموت، ثم ما أن تحررت من زواجها الثاني الفاجع، ودخلت في جلسات مكثفة للعلاج النفسي؛ حتى جاءت هذه الرواية تعبيراً عن استرجاع مأساة امرأة مورس عليها العنف إلى درجة القتل أو الانتحار، تقول: كان على الأيام أن تمر وتمرّ، والجلسات أن تتلاحق حتى أبوح لها بشيء من عذابي، وحشيتي، تصدعي، انكساراتي، ديني، ربي، مرضي، جنوني، عبد الله وقلوة، كوايسي، الشيخ علي، هوسي، وسواسي، وسخي⁽²⁾.

هناك مشاهد كثيرة من هذه الناحية المأساوية، تكشف عن الفساد الذي يمارس باسم الدين في المنظور النسوي، وهو فساد لا يتجاوز كونه شذوذاً وشعوذة وتلاعباً بإنسانية الإنسان. وما يستحقه الشيخ علي، وقلوة، وعبد الله، الذين عذبوا هذه الفتاة المتخيلة، واستلبوا حريتها وحياتها الطبيعية، هو أن يصوروا على أنهم رموز للفساد باسم الدين؛ لتكون هذه الرواية تعبيراً عن ممارساتهم البشعة في الرؤية العميقة للدلالة السردية!! بغض النظر عن مدى واقعية هذه البنية السردية المتخيلة.

(1) الأوبة، ص 51.

(2) الأوبة، ص 79.

3. العنف النسائي

لا يقتصر العنف ضد النساء على الرجال فحسب، وإنما نجد عنفاً بين النساء بعضهن على بعض، كأن تمارس الأم عنفاً على ابنتها، أو المدرّسة على طالباتها، أو الحماة على زوجات أولادها، إلخ. وهنا يبدو وقع العنف أكثر إيلاًماً في حياة المرأة، فيما لو كان هذا العنف قادماً من الرجال، الذين عودوا النساء على أن يتوقعن العنف منهم بطريقة أو بأخرى.

ولعلّ العنف النسوي في مجال الشذوذ (المثلية) هو الأكثر شيوعاً في الكتابة النسوية الفصائحية على وجه العموم؛ وذلك من خلال شخصيات النساء المسترجلات، اللاتي يمارسن العنف بأساليب سادية في سياق البحث عن اللذة المثلية، كما نرى في رواية "الأخرون" لصبا الحرز.

ليس بوسع هذه المقاربة أن تنجز دراسة موسعة عن العنف النسائي في سياقاته الذاتية في الرواية النسوية؛ وإنما بإمكاننا أن نشير إلى بعض الأمثلة والنماذج الدالة، التي تؤكد وجود صراع أو عنف داخل مجتمع النساء فيما بينهنّ.

نتوقف عند نموذج الأم التي تمارس عنفاً نفسياً تجاه ابنتها، وبخاصة في مجال احتفائها بالذكر على حساب الأنثى، التي لم تعد تشعر بأنّ أمها أمّاً حقيقية، ينبعث منها الحنان والعطف؛ لذلك يظهر عنف الأم بصفته شراً نفسياً عميقاً في نفسية ابنتها المعذبة، كما نلاحظ ذلك من خلال شخصية كين⁽¹⁾ في رواية "جاهلية" لليلي الجهني، التي ترى أنّ أمها تحتمي بالذكر على حساب الأنثى، إلى حدّ أن تشعر بان وجودها طارئاً أو متطفلاً على أمها وأخيها، اللذين تصفهما بالنسبة إليها على نحو: "كانا يبدوان لها دائماً: توأمين سيامين ملتصقين ظهراً لبطن. كانت أمها دائماً وراءه، كي تحميه، كي تدفعه، كي تسيّره في طرقات الحياة المتشابكة، ولم تكن تشعر بشيء في لحظات مثل تلك سوى أنها كيان طارئ وأحياناً متطفل على وجودهما⁽¹⁾، وهي مع ذلك لم تفقد ثقته بنفسها جراء تصرف أمها، لكنها كما

(1) جاهلية، ص 88.

تقول: "وعت في وقت مبكر أنها أفضل منه، لكن أنوثتها كانت ذنباً لا يغتفر"⁽¹⁾، باعتبار المسألة خاصة بنظرة المجتمع - بما في ذلك الأم - إلى أن الذكر أفضل من الأنثى. نجد شرحاً نفسياً عميقاً في نفسية كين" تجاه هذه الأم التي لم تعد ترى فيها أمّاً حقيقية، منذ أن وعت ذلك في العاشرة من عمرها، واستمر معها هذا الوعي إلى أن أصبحت في الثلاثين من عمرها، معربة عن كثير من المنغصات النفسية التي عاشتها غريبة عن أمها، التي يفترض بها أن تكون أقرب إلى ابنتها، بحكم الهوية الأنثوية المتشابهة: كان غضب أحوامها كلها قد سرى في دمه، غضب طفلة العاشرة التي وعت مبكراً أنها غير مُرضية، لكنها لم تفهم سبب ذلك. غضب العزلة التي سيّجت روحها بها، والوحدة التي أنهكتها. غضب الإهمال والتجاهل، والاستخفاف بكل ما حققته في حياتها. لم تكن تعني شيئاً لأمها طوال أكثر من عشرين عاماً مضت. فكيف تريد أمها الآن أن تجرّها من يدها بسهولة كما لو كانت ما تزال طفلة، أو كان لم يتغير شيء أو أحد؟⁽²⁾.

وتقول أيضاً مخاطبة أمها التي تتصور أنها (أي الأم) تحلم بأنها أم لهذه الفتاة المعذبة، التي لم تعد تشعر بحنان أمها نحوها؛ لأن حنانها موجه إلى أخيها هاشم دون غيره: أستيقظي يا أمي، لا بدّ أنك نائمة وتحلمين. ما يجري لي، وما أفعله لا يعنك، لم يكن يعنك فيما مضى كي أصدق أنه يعنك الآن. أنت لست حتى خائفة عليّ (يا إلهي رحمتك)، أنت خائفة على هاشم⁽³⁾. من هنا كانت علاقة لين بأبيها حميمة؛ لأنه يعطف عليها، ويحميها من بطش أخيها (هاشم) الفاضل في كل شيء، قياساً إلى نجاحها في كل شيء، باستثناء أن تتزوج رجلاً أسود. ولعلّ مأساة سارة بطلة رواية عيون قذرة⁽⁴⁾ لقماشة العليان هي الأشدّ عنفاً، عندما تلقت طفولتها حدثاً رهيباً، طلبت فيه أمها من أبيها أن يطلقها؛ لأنها تحب رجلاً آخر، ما يجعل هذه الطفلة تحصد صفتين من أمها عندما اكتشفت أنها تسللت إلى الغرفة، تستمع لشجارهما: "صفعة قاسية ختمت بها اكتشافي المهول، وبدأت بها دنيا مضمخة بالحسرات..

(1) جاهلية، ص 92.

(2) جاهلية، ص 74.

(3) جاهلية، ص 75.

(4) قماشة العليان، عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2، 2005.

في طريق أوبي إلى حجرتي أتحسس الصفعة التي تركت آثاراً دامية على وجهي وجرحاً لا يندمل في فؤادي، أنتي الصفعة الثانية لتقضي على طفولتي للأبد، وتقحميني دون رغبة مني ولا اختيار عالم المحرومين والأيتام والمشردين⁽¹⁾.

تحمل سارة، التي لازمها مرض الصرع، عن أمها ذاكرة مؤلمة، تبدو فيها هذه الأم عنيفة ومتجبرة، كما بدت بزيتها في ليلة عرسها، بعد أن حطمت أسرتها: عادت إلى ذاكرتي ليلة زفاف أمي إلى الرجل الذي حطم حياتنا وأحال أبي إلى رجل على الهامش.. كانت أمي في قمة زينتها وقمة فرحتها وقمة عنفوانها وجبروتها⁽²⁾، وهذا أيضاً ما جعل صورة هذه الأم تغيب عن حياة هذه الأنثى، التي تعيد مأساتها وضياعها إلى غياب هذه الأم القاسية المتجبرة عن حياتها⁽³⁾؛ لأن دور الأم مركزي في حياة ابنتها، سواء أكان هذا الدور سلباً أم إيجاباً.

ثم تزداد مأساتها عمقاً، عندما تجد نفسها برعاية ثلاث أمهات ظالمات؛ أمها الحقيقية التي تزوجت رجلاً آخر، وزوجة أبيها، وعمتها؛ لأنها عاشت مشردة في ثلاثة بيوت جائرة، تسيطر فيها النساء الثلاث كأمهات لها، اللاتي سطرن مأساتها وعذابها بكل جدارة: زوجة أبي وأمي وعمتي، هنّ سبب تعاسي وشقائي وتشردي، أمي بانسياقها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بمقددها على أمي الذي تعاضم وتضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه.. وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء.. تغار من حب أبي لي.. من جمالي، دراسي، شخصيتي المرححة.. كل شيء حتى أحالت حياتي جحيماً لا يطاق، ووصمتني بمرض نفسي لا يرحم⁽⁴⁾ هو الصرع.

هكذا يبدو دور الأم العنيف يتشكل من الناحية النفسية بالدرجة الأولى في حياة ابنتها، وهذا عنف ربما هو أخطر من العنف الجسدي، الذي يمكن الشفاء منه بسهولة قياساً إلى صعوبة الشفاء النفسي في المصححات النفسية، في مجتمع يعد العلاج النفسي فضيحة

(1) عيون قذرة، ص 10.

(2) عيون قذرة، ص 13.

(3) عيون قذرة، ينظر: ص ص 298-301.

(4) عيون قذرة، ص 25.

اجتماعية؛ لارتباط هذا العلاج بالجنون- بطريقة أو بأخرى- في التصور الاجتماعي للمرضى النفسانيين.

ثمة عنف آخر في العلاقات النسوية بعضها ببعض، وأحد مصادر هذا العنف تلك العلاقات الجنسية الشاذة، التي عبرت عنها بعض الروايات، في سياق ما يعرف بالعلاقات الجنسية المثلية الشاذة. وتعد رواية الآخرون⁽¹⁾ لصبا الحرز مثلاً دالاً على ما يتشكل فيها من وقائع المثلية، بصفتها علاقات عنف واغتصاب بطريقة أو بأخرى، لتصبح العلاقة بين الراوية البطلة و"ضي" علاقة تملك، من خلال قول "ضي" لها: أنت ملك لي⁽²⁾، ومن ثم تحولت هذه العلاقة الشاذة بينهما إلى علاقة أشبه بالسادية والتهديد بالقتل في حال الخيانة، تقول "ضي" للبطلة الراوية: تعرفين أنني سأقتلك إن خنتني، فترد عليها: وتشربين من دمي، أعرف⁽³⁾. هذا ما جعل حراك الرواية كله يقوم على العنف تجاه الجسد الأنثوي، الذي لا يتمتع إلا بلذة الألم، تقول "ضي": فقدت جسدي نصيبه من الرضا، يجن إذا لم يؤذ، وتتهالك طماننته إذا لم يتوجع. الوجد بات حرفته ومساره ناحية اللذة⁽⁴⁾.

وعدا عن ممارسات العنف بين "ضي" والراوية البطلة في وقائع جسدية كثيرة تشكل جلّ لغة الرواية، نجد علاقة أخرى محكومة بالسادية بين "ضي" وبلقيس، التي بدأت العلاقة بينهما تتشكل من خلال تبادل الصفعات، تقول "ضي": في لحظة حرجة من شهوتي، سألتني أن أصفعها، رفضت، رفعت كفاً مغتاظة وصفعتني. سألت ثانية ورفضت، صفعتني أشد، ثالثة وبكيت، هزتني، قالت لا تبكي! لا تكوني طفلة! لا تغمضي عينيك! رديها لي! اصفعيني! انتقمي! ألم أوجعك! كانت صفعاتها تتفاوت في قوتها، وحين وصلت إلى الصفعة الخامسة، وأذني ملأى بالطنين فلا أكاد أسمع، رفعت كفي وصفعتها بكل قوة بعثها في الألم⁽⁵⁾، ثم غدت "ضي" تمارس هذه السادية نفسها على جسد الراوية البطلة، كما تكشف عن

(1) صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

(2) الآخرون، ص 46.

(3) الآخرون، ص 49. كذلك يصعب اقتباس بعض المواقف الشاذة السادية، ينظر على سبيل المثال، ص 50-52.

(4) الآخرون، ص 145.

(5) الآخرون، ص 144.

ذلك تفاصيل العلاقة بينهما، بصفة هذه الرواية تعبيراً رئيساً عن هذه العلاقات الشاذة المسكونة بالعنف والضرب، والممارسات التي تمزج بين تعذيب الآخرين (السادية) وتعذيب الذات (المازوخية).

كذلك نجد هذا النحو من العلاقات في رواية ملامح⁽¹⁾ لزينب حفني، التي تؤكد أنّ هذه العلاقات المرضية الشاذة السادية أو المازوخية بين النساء، هي في أحد أسبابها نتيجة لكره النساء للرجال، أو حجبهن عن الزواج طمعاً في ميراثهن، كما هو حال قصة هند في الرواية⁽²⁾، أو حال سماهر التي اغتصبها أبوها المجرم، فغدت منجذبة لعالم النساء، نافرة من دنيا الرجال، تردد على مسمع الجميع: لو كان الأمر بيدي، لألقيت الرجال جميعهم في حفرة، وأضرمت النار فيها⁽³⁾.

كأن العنف في هذا السياق يتشكل في مستوى تعذيب الجسد، وما يفضي إليه من حزن عميق في النفسيات، التي تغدو بدورها مريضة ومسكونة بالاغتراب والابتذال، في مواجهة قيم اجتماعية مكبلة بالعادات والتقاليد الجائرة في المنظور النسوي!!

بكل تأكيد، هناك حالات كثيرة للعنف الذي يتشكل في بنية المجتمع النسوي بعضه تجاه بعض، وقد اقتصرنا على هذين النوعين من العنف، لما لهما من دلالات نفسية تحطم شخصية الأنثى في إشكالية عنف الأم، التي يفترض أن تكون رحيمة بابتها، وإشكالية الشذوذ وما يجره من أمراض نفسية وجسدية في بناء شخصيات نسوية محطمة، إلى درجة ابتذال الشخصية والمحطاطها.

4. الإرهاب باسم الدين

يختار الدارس في الاسم: أهو الإرهاب باسم الدين أو الإرهاب المذهبي أو الأصولي أو السلفي أو التكفيري أو القاعدي" (نسبة إلى جماعة القاعدة)، أو ما إلى ذلك؟ لأن الدين

(1) زينب حفني، ملامح، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

(2) ملامح، ص ص 127-135.

(3) ملامح، ص 113.

الإسلامي -على أية حال- بريء من هذا العنف أو الإرهاب، وأنّ الذين يمارسون فعل الإجرام في مجتمعاتنا باسم الدين هم فئة منحرفة، ولا يمكن تبرير أعمالهم تحت أي ذرائع أو مبررات مقنعة أو مقبولة.

لقد التفتت الرواية النسوية إلى هذا الجانب الإرهابي المقلق، وغدت أحداث هذه الروايات تتشكل في أحيان كثيرة من خلال العمليات الإرهابية، وبالذات في سياق مؤامرة ما نتج عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا باسم الإسلام والمسلمين!!
يعد تناول الساردات للإرهاب خروجاً عن سياق تفعيل مآسي النساء الذاتية في مستويات العنف الثلاثة السابقة، والاتجاه نحو الانخراط في مستوى العنف الذي يتحول إلى إرهاب في بنية المجتمع وعلاقاته بالأمم والثقافات الأخرى، ما يؤثر سلباً على الرجال والنساء معاً؛ فيغدو الناس جميعاً يعانون من تفشي هذه الظاهرة الغربية عن الإسلام وعن مجتمعاتنا!!

إن وعي الكتابة النسوية السردية تجاه الخروج من قوقعة الذات، هو تحول ثقافي واجتماعي نحو الاندماج في مصير الأمة وعلاقاتها بالآخرين؛ وإن بقيت الكتابة النسوية منغلقة على ذاتها في اجترار اضطهاد المرأة لا أكثر، ما يعني أنّ هذه الكتابة ستفتقد كثيراً من مشروعيتها أو قيمها الحضارية والإنسانية، من هنا لا بدّ من أن تحتفي الساردة بواقع المجتمع والحياة، من منطلق أنها تعيش في مجتمع لا يفرق فيه الإرهاب بين الرجال والنساء والأطفال والشيوخ، عندما يمارس عملياته أو تفجيزاته أو اغتالياته في المجتمع. يضاف إلى ذلك أن المرأة تعدّ ضحية حقيقية لهذه الممارسات عندما تفقد والدها أو أخاها أو زوجها أو ابنها، بسبب الإرهاب أو بعض مكوناته.

تقدم رواية الانتحار المأجور⁽¹⁾ لآلاء الهذلول شخصية الراوي البطل خالد، بصفته شخصية تتحول من سياق الشاب المؤمن المتزن الطموح، المنتمي إلى أسرة كبيرة فقيرة، مات عنها الوالد، وترك ديوناً كثيرة. وما أن يتخرج خالد في المدرسة بشهادة الثانوية

(1) آلاء الهذلول، الانتحار المأجور، دار الساقيين بيروت، ط1، 2004.

العامة (بمعدل 83%)، حتى يجد أبواب الحياة كلها (التعليمية، والعملية، والاجتماعية، والترفيهية...) موصدة أمامه، وبخاصة أن أسرته فقيرة، وذات نسب ضائع أو غير معروف عائلة خضيرية⁽¹⁾، ما أسهم -في المحصلة- في تحوُّله إلى سياق الإرهاب، بحكم طبيعته المتدنية، وحاجته الملحة إلى المال، ثم يمارس في النهاية مجبراً -من منظور الساردة- الانتحار المأجور، بأسلوب تدميري بطريقة أو بأخرى لذاته وأسرته والآخرين من حوله!!

كما أسلفنا، لم ينجح خالد في الحصول على مقعد دراسي في الكليات العسكرية، ولا في الجامعات الأكاديمية، ولم يحظ أيضاً بعمل في المؤسسات العسكرية أو الحكومية أو الخاصة، وحيثما ذهب يجد شباباً عاطلين عن العمل متزاحمين للحصول على مقعد دراسي أو وظيفة محترمة، أو صدقة جارية من الأثرياء؛ ليجد نفسه مريضاً جسدياً ونفسياً، ومن ثم لم ينفع معه العلاج، سواء أكان عند الشيخ الأشبه بالساحر، أو من خلال الحبوب الطيبة المهدئة وغيرها.

لقد شعر بأنه يعيل أسرة كبيرة فقيرة، بعد أن تركها أبوه محملاً بديون كثيرة، كان عليه أن يسدها على الرغم من سنه، الذي لا يتجاوز ثمانية عشر عاماً، وأن يشبع أسرته؛ ما يجعل تساؤله عميقاً في الدلالة على مأساته: "كيف يمكن سداد ديوننا، وإشباع أرتال اللحم في بيتنا⁽²⁾، بل لم يجد وسيلة لسداد بعض الديوان سوى أن يبيع أخته أمال ابنة السبعة عشر عاماً للعجوز أبي نايف الذي طالبه بعشرين ألف ريال، ثم لم يتنازل عن المبلغ إلا بعد أن تزوج أخته، فأسقط الدين: أذهلني أن أسمع أمي حينها تعرض عليه الزواج بأختي نوال ابنة السابعة عشرة لقاء دينه. كانت صفقة مربحة استدعت لحظات صمت طويلة عمت المجلس، تنحنح بعدها أبو نايف وقال: على بركة الله! أي قانون يسمح بهذا. أي شريعة ترضى بأن تباع أختي في سوق نخاسة رخيص كهذا. أي شريعة تقبل بأن تدفن صبية بعمر الزهور في حضن رجل على حافة قبره⁽³⁾؟ ومع ذلك لم يدفع هذا العجوز البخيل والتاجر الغشاش إلا

(1) الانتحار المأجور، ص 12.

(2) الانتحار المأجور، ص 41.

(3) الانتحار المأجور، ص 34.

ريالاً واحداً مهراً، وقد أسهم في إذلال أخته نوال، ومعايرتها بنسبها غير المعروف؛ لتغدو "حالتها النفسية منهارة؛ لأن زوجها أبا نايف لا يكف عن التهكم عليها ومعايرتها بأصلها، ووصل الأمر به أن يذمها ويكرر عليها أنها لا تساوي شيئاً، وأنه عقد قرانه عليها بريال واحد فقط"⁽¹⁾.

كذلك اشترى العجوز أبو مساعد - الذي هو رجل في الحياة ورجل في القبر⁽²⁾ - أخته الأخرى أبتسام ابنة الخمسة عشر عاماً؛ لتغدو أسرته سيباً في همّه وضياعه: لم يكن يشغل ذهني شيء معين غير القلق والخوف من الجهول ومن المسؤولية تجاه أمي وأخوتي⁽³⁾.
تعب الساردة فيما يزيد على ثلثي الرواية، عن الدوافع التي دفعت خالداً إلى أن يجد أمانه المالي - في الأقل - لدى الجماعة الإرهابية، بعد أن كان يفكر بالانتحار بصفته طريقاً وحيداً إلى الخلاص مما هو فيه: "ها أنا بائس من الحياة، فهل أختار موتي حلاً نهائياً وخلاصاً من أزماتي. هل يمكن أن أختار الانتحار إن ظلت حياتي عاقراً، ورحماً غير قادر إلا على ولادة المآسي. هل تغفر لي أمي إن أنا أقدمت على الانتحار. ولن أتركها حينها. من سوف يهتم بها، وبأخوتي. من سوف يطعم أرتال اللحم في بيتنا. هل سيسامحوني، أم سيشعرون بالعار من كوني ابنهم"⁽⁴⁾.

إذن، ترصدته الجماعة الإرهابية، ثم أدخلته إليها باسم الجهاد في بلاد خرابستان (أفغانستان)، ثم حولوا هذه العواطف الدينية لديه إلى ممارسة عمليات إجرامية في الرياض باسم شن الحرب على رعايا الغرب، من خلال التفجيرات في التجمعات السكنية الأجنبية!
لقد جعلت الساردة حكايات الشيخين ماجد ويوسف ابن عمه خالد، من خلال حديثهما عن بطولات جهادية في خرابستان الطريق التي مهدت لخالد كي ينضم إلى المجاهدين مع وجود إغراءات مادية، ومن ثمّ تدرب في أفغانستان، إيماناً منه بأن أولئك الرجال الذين قاتلوا في زمهرير البرد وشدة الحر، وحاربوا في الجبال والسهول والمدن. لم يدعوا قرية أو

(1) الانتحار المأجور، ص 48.

(2) الانتحار المأجور، ص 72.

(3) الانتحار المأجور، ص 12.

(4) الانتحار المأجور، ص ص 77-78.

مدينة في العالم من غير أن يثيروا فيها الرعب. قاتلوا في الصحاري والخنادق والمنتجعات والفنادق حتى نضبوا وتمرسوا وتأهلوا لقيادة الأمة عسكرياً في ملحمتها القادمة مع الغرب⁽¹⁾. وهذا التصور -على أية حال- يفضي إلى أنه وهم وإجرام بحق الذات والآخرين، في عالم يموج بالصراعات السياسية والمؤامرات الاستعمارية.

تدرب خالد عسكرياً على يدي أبي سهيل في "خرابستان"، الذي درّبه أيضاً على تعاطي الأفيون، الذي يستخدم في تمويل المجاهدين بالأسلحة. وعندما يعود إلى الرياض في عام 2001، ثم تحدث تفجيرات برججي نيويورك التجاريين في الحادي عشر من سبتمبر، تتولد لديه شكوك تجاه هذا النوع من الجهاد⁽²⁾، أو بالأحرى الانتحار: "ما هذه الحرب الشعواء باسم صراع الحضارات"، والحرب بين الخير والشر، وبين قسطنطين الحق والضلال. ثمة يد خفية تحرك جمر الأسئلة فيّ. الشك يأكل صدري. هل ألوم من قام بهذه العمليات، أم ألوم من دفعهم إلى ذلك. هل يجوز لأحد، أياً كان، أن يحنثي، باسم الدين، على تفجير نفسي وسط جمع أناس أبرياء. هل يحق أن أموت أنا من أجل قضيتي، هو. ماذا عسانا نقول لهؤلاء الأطفال والنساء المقتولين باسم "عدالة" قضيتنا. كيف نطلب منهم أن يكونوا معنا، وها نحن نقتل أطفالهم ونساءهم⁽³⁾.

لكن خالدأ يجد نفسه منساقاً بل مجبراً على أن يمارس ما لا يقتنع به داخل هذه المجموعة الإرهابية، التي حولت أعمالها من الجهاد في "خرابستان" إلى تجنيد العناصر للتخريب في المجتمع بالرياض، ثم لا يجد هؤلاء العناصر المغرر بهم بديلاً عن ممارسة أعمال إجرامية في بلادهم، باسم إعلان الحرب على الغرب: "نجتمع في حضرة الشيخ ماجد، يحنثنا على كره

(1) الانتحار المأجور، ص 64.

(2) تحيل هذه الرواية انفجار برججي 11 سبتمبر عام 2001 بنيويورك إلى أياد صهيونية، أعادت العرب والمسلمين إلى عصور الجهل والتخلف: الكثير من المحللين السياسيين أصر على أن هذه الأعمال هي بفعل أياد إسرائيلية (...). لقد سالت دماء كثيرة، وسقطت آلاف الجثث، وها هي عقارب الساعة تعود إلى زمن سحيق. ها نحن في عيون الغرب صرنا برابرة متوحشين، مصاصي دماء، سفاحين، نبحت عن حياة لنا على ركام جثث الشعوب الأخرى. الانتحار المأجور، ص 110 - 111.

(3) الانتحار المأجور، ص 108.

هذا الغرب الذي دنس بلادنا، ويحرضنا على كل من لا ينتمي إلينا. الكل عنده يتربص شراً بنا. أقنعنا بأن العالم كله ضدنا، يريد موتنا، وعلينا أن نتغدى به قبل أن يتعشى بنا. لغة تحريضية تسهل القتل، وتهون منه، تجعله لعبة مسلية أشبه بلعبة كرة القدم⁽¹⁾.

وتشير الساردة على لسان خالد إلى وجود مخازن للأسلحة في استراحات الشيخ ماجد بالرياض، من ذلك: "أزال الشيخ ماجد سجاد الغرفة، وفتح باباً سرياً بالأرضية بمفك كان يحمله. نزلت إلى المستودع المحفور في باطن الأرض، ووجدت العجب العجاب من كنوز علاء الدين. المستودع مليء بالذخائر وخمس قاذفات وصواعق كهربائية ورشاشات وقذائف آر بي جي، ونظارات مثل التي كان يحملها أبو سهيل للرؤية الليلية"⁽²⁾.

ينفذ خالد ويوسف عملية إرهابية من تخطيط الشيخ ماجد وبعض أعوانه، وهي عملية سيارة مفخخة بجانب سور أحد المجمعات السكنية التابعة للأجانب بالرياض، وهنا يشعر خالد أنه باع نفسه للجماعة الإرهابية بفعل حاجته إلى المال، كما باع أخواته للتجار الذين كان لهم دين على والده المتوفى، يقول في منولوج داخلي: "ماذا فعل بي الشيخ ماجد حتى فعلت ما فعلت. أيّ سحر مارسه علي. لقد استغل حاجتي إلى المال، وسلبني أغلى ما أملك: إنساني. كيف أصير بين ليلة وضحاها مجرماً. لماذا كل شيء له ثمن في هذا الزمن الرديء. بعنا قبلها أخواتي، وها أنا أبيع نفسي الآن، في سوق نخاسة رخيص"⁽³⁾.

وبعد أن تكتشف الجهات الأمنية أمر خالد، وتنشر صورته في الجرائد، تصبح حياته ملكاً للتنظيم إلى حد مشروعية التصرف بقتله إذا انحرف عن خطهم، ومن ثم لم يعد بإمكانه أن يسلم نفسه: "لن أسلم نفسي، وحتى لو قررت ذلك، فلن يدعني لا الشيخ ماجد ولا من معه أقوم بالأمر. يقتلونني ولا يدعونني أفعل ذلك"⁽⁴⁾، بل يشاركونهم في سلسلة انفجارات بالرياض؛ ليجد نفسه في النهاية يمشي في جنازة نفسه، بعد أن يقود سيارة مفخخة - قيده فيها الشيخ ماجد بالحبال - متجهاً بها إلى مجمع سكني في شمال الرياض؛ ليجد السيارة تقوده

(1) الانتحار المأجور، ص 110.

(2) الانتحار المأجور، ص 115.

(3) الانتحار المأجور، ص 117.

(4) الانتحار المأجور، ص 118.

إلى الانتحار، من خلال تحكم إلكتروني خارجي بها، وليس بإمكانه أن يتفادى المجتمع والناس الذين يقفون على بوابته: "لا أريد الموت، لا أريد قتل تلك الأنفس من غير ذنب. أريد الخروج من هنا، أريد فقط العودة ورؤية أمي (...). إلا أنني فقدت السيطرة على السيارة، وبينما كنت أحاول السيطرة على الأمور، بدأت أشعر بروح أمي ترافقني. أصرخ جاهداً طالباً النجدة للخروج من هذه السيارة اللعينة، وأطلب منها العون. سامحني يا رب. لحظات وأسمع الانفجار، وأرى رجلي تنقطع، والنار في كل مكان. لا أحس بجرارتها⁽¹⁾، فيغدو فحمة!!

هذه رؤية سردية نسوية؛ تحمل المجتمع ومؤسساته العسكرية والمدنية مسؤولية صناعة الإرهاب، من خلال عدم توفير فرص التعليم والعمل للشباب في مستوى الفئات الفقيرة، إضافة إلى وجود عواطف دينية جياشة لدى بعض الناس في نظرتهم إلى الصراع مع الغرب، ما يسهم في توليد هذه الجماعات الإرهابية، التي توجه عملها أو إجرامها إلى المجتمع الذي لم يكن في مستوى الرقابة والحرص على أن يحمي نفسه من هذه المؤامرات عليه، ليجد الشاب نفسه مجبراً على ممارسة عمليات إجرامية لا يقتنع بها، في الأقل من منظور هذه الرواية النسوية.

يضاف إلى ذلك أن تسمي صورة العربي المقيم في الغرب، بعد 11 سبتمبر، صورة مشبوهة كإرهابي، على الرغم من محاولاته الاندماج في المجتمع الغربي، كما نرى ذلك في رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني، بخصوص شخصية مساعد عبد الرحمن المندمج في المجتمع الغربي، باستثناء سحته: "ظلت سحته العربية دليلاً دامغاً على تورطه كعربي ومسلم فيما أطلق عليه فيما بعد مسمى الإرهاب"⁽²⁾.

(1) الانتحار المأجور، ص 122.

(2) سيقان ملتوية، ص ص 28-29.

5. الإرهاب الدولي

لا يخفى على أحد ما تموج به المنطقة العربية/ الإسلامية من صراعات دولية استعمارية، وبالذات في مجال الصراع العربي الصهيوني، حيث تشكل دويلة الكيان الصهيوني رمزاً للإرهاب بما تمارسه من استعمار وإجرام بحق الناس والأرض في المنطقة العربية عامة، وفي فلسطين خاصة.

لم يغب ما يحدث في المنطقة عن الرواية النسوية؛ وبالذات في سياق اعتبار الكيان الصهيوني رمزاً للشّر المطلق، ما يدفع نحو تدويل المنطقة، وغزوها أمريكياً، كما حدث في العراق وأفغانستان، عدا عن الغزو الفكري والثقافي والتجاري لمصلحة الاستعمار الغربي وحلفائه في المنطقة عموماً!!

ولعلّ حرب الخليج منذ غزو العراق للكويت إلى اليوم، تعدّ إشكالية كبرى في الكتابة السردية النسوية؛ لأنه ليس بإمكان أي ساردة أن تغيب هذا الواقع الذي تتداخل فيه دول ومصالح، بحيث تكون إسرائيل في النهاية هي المستفيدة من كل ما يحدث من حروب وفتن وخراب.

كذلك، لا يغيب عن ذهن الساردة كونها تحاول أن تقدم رؤية الناس في مجتمعاتنا؛ فتعبر عنهم من خلال شعورهم بكون الحياة المعيشة غدت صعبة، وأن مزيداً من ترهل العالم العربي يعني الانجراف نحو التبعية للآخر، الذي تزداد هيمنته وتأمره!! كيف عبرت الرواية النسوية عن هذا السياق الإشكالي، في ضوء تأزمها الذاتي أسرياً واجتماعياً؟

يعد الإرهاب الدولي إشكالية رئيسة في الروايات النسوية، وبخاصة ذلك الإرهاب المتشكل من خلال الاستيطان الاستعماري الصهيوني في فلسطين؛ إذ يتجاوز الشّر الناتج عن هذا الكيان الغاصب الوطن الفلسطيني إلى الوطن العربي، إلى العالم الإسلامي، إلى العالم كله، كما تعبر عن ذلك رواية مدائن الرماد⁽¹⁾ لبدرية العبد الرحمن.

(1) بدرية العبد الرحمن : مدائن الرماد رواية للعالم، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1431هـ.

تقدم هذه الرواية بنية سردية تمتلئ بالإرهاب الناتج عن الصهيونية، الذي تظهر فيه الشخصيات الصهيونية وهي تتلذذ بممارسة القتل والتخريب والفتك بالعالم كله؛ وذلك من خلال حراك الفتاة الفلسطينية رامة في فلسطين، ولبنان، وأمريكا؛ بحيث تستشرف هذه الرواية المستقبل، الذي يتوحد فيه العالم كله بقيادة أمريكا المتضررة أخيراً من هذا الكيان، للقضاء على هذه الدولة الصهيونية المجرمة، التي لم تترك سلاحاً من الأسلحة العنصرية المدمرة، دون أن تستخدمه في بث إجرامها في العالم كله، بما في ذلك الأسلحة الجرثومية التي تحول الناس إلى وحوش يأكلون بعضهم بعضاً، في مدن عالمية غدت مسكونة بالرماد الناتج عن حرائق وتدمير وخراب وفتن يمارسها هذا الكيان، الذي يستبيح كل الأسلحة المجرمة دولياً، من أجل أن يسيطر على العالم ويدمره، كما يظهر ذلك من خلال شخصيتي الرئيس الشاؤولي الصهيوني المجرم، والعالم الصهيوني الأكثر إجراماً (إلياهو)!!

تقتل المؤسسة العسكرية الصهيونية والدي رامة، ولا تتوانى في البحث عن الطفلة رامة لقتلها، من خلال التصفية العرقية للوجود الفلسطيني بفلسطين، بعد أن هيمن العرق البشري الصهيوني، نتيجة مجازر إجرامية يومية يمارسها هذا الكيان، الذي هو أبشع وأقذر تجمع عنصري عرفته البشرية على الإطلاق⁽¹⁾.

لنجد هذه الفتاة الفلسطينية المسلمة (رامة) في الثالثة عشرة من عمرها، تتعرض للطرده من المدرسة التي تهيمن عليها إدارة صهيونية، فيهدر دماها في سياق أنها غدت مقيمة غير شرعية في وطنها، لمجرد أنها حاولت أن تبعد ذبابة عن فمها أمام المعلم الكاهن الصهيوني المجرم، تصف معاناتها هذه على نحو: آتحمّل ضغطاً هائلاً من وابل الشتيمة والتحقير، وتحملت عدة صفعات على خدي بلا رحمة، ولكمات عنيفة على أنحاء جسدي الضعيف، وضربات بعصاه الغليظة التي يستخدمها لتأديب كلاب الحراسة حول المدرسة، كل هذا أثناء انتزاع رمز التعريف من ثوبي الممزق، والذي يشير إلى استحقاق وجودي في وطني، ويمنع

(1) مدائن الرماد، ص 9.

السلطات من ملاحقتي وقتلي بتهمة البقاء غير الشرعي..! في وطني...! داس على وجهي بقدمه القذرة، وقذف بوجهي مادة فمه مرتين، و.. وطردي.."⁽¹⁾.

يقبض الصهاينة على الطفلة رامة، ويدخلونها إلى السجن، وتعذب يومياً إلى أن يصبح الموت أرحم لها، ثم تتمكن من الهرب إلى لبنان بمساعدة سجانة صهيونية قررت أن تتحرر؛ لأنها لم تستطع أن تصبر على ممارسة مبدأ الطحن والإبادة، الذي تنتهجه الحكومة الصهيونية⁽²⁾. ثم تُستغل (رامة) في لبنان إلى حد أن تدفع إلى ممارسة الدعارة في سياق رمزي، إلى أن تتمكن من الهرب إلى أمريكا بمساعدة شاب لبناني (منصور).

تغدو أسئلة رامة الطفلة معبرة عن الإجرام الصهيوني بحق الفلسطينيين الذين غدا وجوههم هشاً في وطنهم بفعل الإبادة: "من أباح لليهود أن يدوسوا على وجوهنا صباح مساء؟! من أباح لهم أن يذلونا؟! أن يقتلوا فينا.. يذبحوا.. يسلخوا.. كما.. كما يفعل بالحيوانات؟!"⁽³⁾، بل الحيوانات لا يفعل بها هكذا. ولا تختلف أمريكا عن إسرائيل، في دعمها لهذا الكيان الغاصب؛ إنها: "الجحيم الصامت.. حيث يرتع الظلم كما لا يرتع في أي مكان سوى أنه فقط.. في أمريكا"⁽⁴⁾. وما أن يحدث التحول في أمريكا، وتقلب على إسرائيل، حتى نجد الرأي الأمريكي ينتقد الكيان الصهيوني الإجرامي: "لقد فعلتم في عقد من الزمن ما لم يفعله هولاء التتري، وبونابرت المخبول، وهتلر وموسوليني وفرانكوا وكل الطغاة"⁽⁵⁾.

يعد الكيان الصهيوني في هذا المنظور السردى النسوي سبباً مباشراً في تحول العالم إلى مزبلة تمتلئ بالإجرام: أميركا والعالم كله ينهار، العالم يدمر كل يوم دون أن نشعر، والأرض تحولت إلى مزبلة رذيلة هائلة الاتساع، يخنتق فيها الناس ويطحنون بلا رحمة أو إرادة.."⁽⁶⁾. وقد تكاتف إجرام العلم والدين معاً في الكيان الصهيوني؛ ليغدو مبنى البحوث

(1) مدائن الرماد، ص 15.

(2) مدائن الرماد، ص 21.

(3) مدائن الرماد، ص 37.

(4) مدائن الرماد، ص 98.

(5) مدائن الرماد، ص 37.

(6) مدائن الرماد، ص 143.

العلمية البيولوجية العسكرية مكاناً للإرهاب البيولوجي في العالم، من خلال مشروع تطوير فيروس مرض السعار الموجود في الكلاب المسعورة والحيوانات المفترسة، وبثه بين الناس؛ ليتحولوا إلى وحوش يأكل بعضهم بعضاً: أُنْتَف البروفوسور وهو يقود الحاخام القذر إلى قناني التجارب البشرية.. الحاخام الذي هو في تكوينه، مزيج من البشاعة والدموية والتنانة.. فالدم يسكن معدته منذ رشح حاخاماً في مجلس الحاخامات الأعلى.. الخبث القذارة بأشع وجوهها.. هي الحاخام ليفي.. وهو يتسم في وجه إياهو الذي أشار إلى قنينة اختبار علق وسطها رجل عربي بوضع شنيع⁽¹⁾.

لقد أصبح الكيان الصهيوني ماثلاً للشيطان نفسه، بل متفوقاً عليه، بعد أن نجح هذا الكيان في إنتاج المسوخ البلهاء.. تراكض في كل مكان.. تمشي.. تعثر.. تلتهم كل شيء.. تستمع لكل شيء.. تحقد على البشر.. لا تفهمهم.. الفيروس الشيطان يوحى إليه زخرف القول غروراً.. بأن البشر يغارون منهم.. تتصور للحظة أن البشر خلقوا ليكونوا وجبات شهية على موائدها.. لا تفهم.. أو هكذا طفحت عيونها الحمراء القبيحة بالدماء فلم تعد ترى.. هكذا يريد الشيطان.. وهكذا يتسم مبهوراً بما فعلته أيدي البشر.. من شيء لم يفكر هو.. وهو الشيطان نفسه.. لحظة واحدة فيه..؟!⁽²⁾. وهذه المسوخ البشرية ليست في المحصلة سوى رموز معنوية للوبي الصهيوني في العالم.

كما أسلفنا، يتجاوز الإجرام الصهيوني الفلسطينيين إلى العالم كله، لتصبح مسألة تدمير الكيان الصهيوني الإجرامي واجباً على هذا العالم، وبالذات على أمريكا، التي بعملها هذا ستكفر عن خطيئة كبرى ارتكبتها عندما ساعدت هذا الكيان التؤولول أو العصابة المستفحلة على تكوين دولة للمجرمين، يمثلها إياهو، الذي كان طاغوتاً رهيباً، يحلم بأكثر مما يحلم به الشيطان، ويتمنى أن يملك رقاب العباد كلهم.. كلهم.. بلا استثناء..!⁽³⁾.

(1) مدائن الرماد، ص ص 161-162.

(2) مدائن الرماد، ص 207.

(3) مدائن الرماد، ص 377.

وبعد تحضيرات حربية ضخمة، وتضحيات مؤلمة، يتمكن العالم من أن يبيد الكيان الصهيوني؛ لتعود للحياة نضارتها وخضرتها، فتنتهي الرواية البالغة أربع مئة وأربعين صفحة، بصوت رامة، وهي تحدث زوجها منصوراً: لم تكن تعي وهي تصرخ بكل الفرحة في نفسها المتشقة بالمآسي، وهي تهز أصبعها حيث تسير: إن الرماد ينجلي.. ألا ترى..؟! أين عيناك؟! المدن الرماد تنهدم.. انظر.. انظر هناك..! لقد عاد كل شيء أخضر.. نعم.. إنه لأخضر.. أخضر.. العصافير تغرد، الأشجار تبتسم.. كل شيء يعود كما كان في عهد آدم وإبراهيم.. أجل.. مات الرماد.. لقد مات الرماد.. وانهارت بكل قوة... انهارت مدن الرماد...؟!⁽¹⁾.

تعد رواية مدائن الرماد رواية مميزة في تصوير الشخصية الصهيونية بصفاتها الشخصية إرهابية ومجرمة إجراماً مركباً، ومن ثم تقرير حقيقة مهمة، وهي: أن الكيان الصهيوني المائل في دولة إسرائيل هو كيان مجرم، توزع إجرامه على العالم كله، الذي غدا يدرك أهمية إبادة هذا الكيان العنصري، وهذا ما حدث في المستوى التخيلي (الطوباوي) في البنية السردية المتناسكة، التي تؤكد عودة فلسطين إلى أهلها، وانتهاء دولة إسرائيل (شاؤول): لقد عادت فلسطين بحمد الله، وانتهت شاؤول كما لو لم تكن...!⁽²⁾. هذه هي الفكرة الرئيسة التي قامت عليها الرواية؛ وهي أن تعود فلسطين إلى أهلها الشرعيين، بعد أن ينتهي الاستعمار الصهيوني الاستيطاني، وكأنه لم يكن.

6. التركيب

تناولت هذه المقاربة جانبيين:

- جانب العنف الواقع على النساء، وهو مائل في ثلاثة أنواع: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي..
- جانب الإرهاب، وهو مائل في نوعين: الإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي.

⁽¹⁾ مدائن الرماد، ص 435.

⁽²⁾ مدائن الرماد، ص 427.

يعدّ العنف الذكوري الموجّه إلى المرأة تحديداً من أهمّ البنيات السردية في الكتابة النسوية؛ لأنّ المرأة تعدّ الذكور متسلطين وقمعيين، وأنّ امتيازاتهم التي تؤهلهم لفعل ذلك، لا تتجاوز تلك القيم والعادات التي تشكلت في سياق السلطات التي تمنح للرجل في منظومة الأسر التقليدية؛ بصفته قيماً عليها؛ إلى حد أن تصبح ممارسات الرجل للضرب والإهانة للمرأة أو الأنثى ممارسات مقبولة ومبررة في المنظور الذكوري المهيمن، كما لاحظنا ذلك من خلال تصرفات الزوج / الأب في رواية أنثى العنكبوت" لقماشة العليان، بحيث تصبح هذه الرواية نموذجاً دالاً في تعرّف طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء في هذه الأسرة، التي تعدّ البنية الرئيسة في بناء أو تشكيل القبائل والمجتمعات. وفي هذا السياق تبدو حالة العنف مدمّرة ومستتلة لأفراد الأسرة، الذين يستبيحهم هذا الزوج / الأب، فيمارس ذلك كله، وكأنه حق من حقوقه المشروعة، التي لا يقاسمه بها أحد.

قدمت هذه الرواية ممارسات الذكورة بصفقتها ممارسات أقرب إلى الواقعية المقتنعة بالتخييل؛ أي كأنها ليست تخيلية؛ فترسم بذلك حراك الشخصيات؛ كأنهم جزء من هذا الواقع الذي ننتمي إليه، وهو واقع العنف والتعسف الذي يمارسه الزوج / الأب في الأسرة، التي تُدمّر نفسياً؛ فيموت أفرادها من خلال عقد نفسية مركبة، ويعيش من يعيش منهم معقداً على هامش الحياة، محملاً بعقد نفسية مشبعة بالغرابة والضياع وملامح الشخصية المستتلة في مواجهة الحياة، التي أشعرت أفراد الأسرة أنهم مجرد عبيد في حياة هذا الرجل المتعبر، الذي يمارس العنف بأساليب فاجعة وقاتلة في الوقت نفسه.

وكذلك يغذي هذا العنف الذكوري في الأسرة تركيبة العنف في المجتمع التقليدي عموماً؛ فيحوّله إلى مجتمع جائر بحق النساء، وبالذات من خلال سياقين بارزين في حياة المرأة: أولهما سياق النسقيّة القبليّة في فرض سلطة تكافؤ النسب في زواج النساء، وثانيهما سياق مضاعفة العقاب على المرأة في سياق ممارسات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في منظور المرأة.

وقد اتضح هذا الأمر من خلال تناول قضية تكافؤ النسب في روايتي "سقر" لعائشة الحشر، و"جاهلية" ليلي الجهني. إذ تناولت الرواية الأولى العلاقة بين النسيين القبلي

والخضيري، وتناولت الرواية الثانية اللون الأسود، الذي يعد هوية مغايرة. وفي كلتا الروايتين كانت هناك إشكالية عميقة في تعرض المرأة لعنف ناتج عن قيم سطوة القبيلة على الأفراد والأسر، بحيث يصبح الزواج من رجل غير قبيلي أو بلون آخر من المستحيلات، وهو ما يجعل العقل المتعصب للقبيلة في ظل مجتمع متماسك عشائرياً عقلاً مهيمناً يستلب العواطف، ومن ثمّ لم يعد أمام المرأة إلا أن ترضخ لهذه التقاليد والأعراف، ما يحيلها في المحصلة على بنية مرضية أو هامشية، بعد أن تلقت العنف الموجه إليها، عندما حاولت أن تكسر هذه القيم القبلية الراسخة في هذا الجانب (الزواج) تحديداً.

وفي الجانب الآخر الخاص بهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فقد قدمت رواية نساء المنكر لسمر المقرن نموذجاً للمرأة التي يضاعف عليها العقاب الصادر من هذه المؤسسة الدينية مقارنة إلى تخفيف هذا العقاب إلى درجاته الدنيا عن شريكها الرجل في الجرم نفسه، ما يجعل الرواية تكتنز بمأساة عميقة لامرأة جلست مع رجل في أحد مطاعم العائلات بالرياض، بحيث لا يتقبل المتلقي حجم العنف الذي يوجه إلى المرأة، عندما يقارن هذا العنف المتضخم بحجم الجرم المتواضع الذي ارتكبه!

أما بشأن العنف النسوي الداخلي، فقد تناولنا في هذا الجانب إشكاليتين واضحتين في الرواية النسوية:

الأولى: عنف الأم الواقع على ابنتها، وهو عنف نفسي عميق، اتضح من خلال العلاقة بين البنت وأمها في روايتي "جاهلية" لليلي الجهني، و"عيون قدرة" لقماشة العليان؛ إذ اتضح من خلال هاتين الروايتين أن الأم نقشت أثاراً نفسية عميقة في مشاعر ابنتها، إذ ضحت إحدى الأمهات بطفليها؛ لتبحث عن شهوتها مع رجل آخر، في حين احتفت الأخرى بابنها الذكر، مهملة ابنتها المحتاجة إليها؛ لأن الذكر بالنسبة إلى هذه الأم هو الهدف الأول في حياتها منذ لحظة التفكير بإنجابها.

والثانية: عنف شذوذ المثلية، وهو عنف جسدي، يتسبب في توليد عنف نفسي عميق أيضاً، كما اتضح ذلك من خلال تعرف بعض ما جاء في روايتي "الأخرون" لصبا الحرز، و"ملاح" لزينب حفي.

وفي مستوى الإرهاب باسم الدين، تقدم رواية الانتحار المأجور "لآلاء الهذلول منظوراً نسبياً إشكالياً، عندما تؤسس لمجموعة من العوامل التي دفعت شاباً إلى الانخراط في تنظيم القاعدة الإرهابي؛ ليمارس هذا الشاب بعض الأعمال الإجرامية بدون قناعات حقيقية لديه؛ لأنه انتمى إلى هذه المجموعة بعد أن سُدَّت أمامه أبواب العلم والعمل في ظل إلحاح فقر أسرته المدقع، مع وجود عواطف دينية لديه تجاه ما كان يحدث في أفغانستان؛ ليتحول هذا التعاطف إلى العمل ضد المجتمع باسم محاربة المصالح الغربية، وذلك من خلال تنفيذ عمليات إرهابية في مواقع عديدة، ثم كان أبرزها انعكاسات تفجيرات 11 سبتمبر 2001 السلبية على العرب والمسلمين حيثما وجدوا.

وأخيراً، توقفنا في مقاربة الإرهاب الدولي عند الإرهاب الصهيوني في العالم، من خلال رواية "مدائن الرماد" لبدرية العبد الرحمن، حيث بينت الساردة في هذه الرواية تلك الصور الاستعمارية والإجرامية التي يمارسها الكيان الصهيوني في فلسطين، والعالمين العربي والإسلامي، والعالم كله؛ لتنتهي الرواية إلى حقيقة ساطعة، وهي أن ما تفشى في العالم من شرور يعود إلى ممارسات الكيان الصهيوني الإجرامية، ومن ثم لن ينتهي هذا الإجرام إلا بنهاية هذا الكيان المجرم، وهذا ما يحدث في مستوى التخيل، عندما تولد الحياة من جديد، بعد أن تنتهي إسرائيل، وتعود فلسطين إلى أصحابها الفلسطينيين والعرب؛ لينعم العالم بالأمن والسلام والكرامة.

في ضوء ما سبق، يمكن أن نسجل الملاحظات الآتية، في مستوى العنف والإرهاب، من خلال مقاربة اثنتي عشرة رواية نسوية سعودية:

- 1- أن الكتابة النسوية تعدّ الذكور في الأسر مصدر العنف الرئيس فيها، ما يجعل هذه الأسر تعاني من هذا العنف، إلى حد أن تتشكل العقد النفسية بجانب الأمراض الجسدية.
- 2- أن المجتمع ممثلاً بالقبيلة وبعض مؤسساته الدينية يمارس عنفاً تجاه حرية المرأة في اختيار شريك حياتها، يضاف إلى ذلك أن مؤسساته الدينية تمارس عنفاً شديداً على المرأة دون الرجل، وأحياناً يكون هذا العنف ردة فعل لأسباب سطحية.

- 3- أنّ النساء يمارسن عنفاً في مجتمعهن النسائي، وهو ما تقوم به الأم أحياناً عندما تتحول إلى أداة عنف تجاه ابنتها، وبالذات في المجال النفسي.
- 4- أنّ الجماعات الإرهابية تمارس أعمالاً إجرامية في المجتمع، وأنّ هذه الأعمال تضر بالإسلام والمسلمين، لأنها ليست من الإسلام في شيء.
- 5- أن الكيان الصهيوني الاستعماري هو الكيان المجرم بامتياز، ليس في فلسطين فحسب، وإنما في العالم كله.
- 6- أنّ منظور المرأة لا بدّ أن يكون مختلفاً عن منظور الرجل، وأنها يمكن أن تبالغ في انتقادها للذكورة ومؤسساتها في المجتمع، ومع ذلك لا بدّ أنها تطرح مشكلاتها العميقة، وهي تتلقى ممارسات العنف والإرهاب في مجتمعاتنا المشبعة بهذا التحيز ضد النساء عموماً.

مصادر البحث (الروايات)

- 1- آلاء الهدلول، الانتحار المأجور، دار الساقى، بيروت، ط1، 2004.
- 2- بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقى، بيروت، 2010.
- 3- بدرية العبد الرحمن، مدائن الرماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2010.
- 4- زينب حفنى، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
- 5- زينب حفنى، ملامح، دار الساقى، بيروت، ط3، 2006.
- 6- سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقى، بيروت، ط2، 2008.
- 7- صبا الحرز، الآخرون، دار الساقى، بيروت، ط1، 2006.
- 8- عائشة عبد العزيز الحشر، سقر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
- 9- قماشة العليان، أنثى العنكبوت، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2003.
- 10- قماشة العليان، عيون قدرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.
- 11- لىلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.
- 12- وردة عبد الملك، الأوبة، دار الساقى، بيروت، 2006.

الفصل الثاني

بطالات بلا هوية!!

مقاربة في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر



الفصل الثاني

بطالات بلا هوية (1)

مقاربة في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر

"مريم وعناب وسلوى ثلاث فتيات ممشوقات القوام، تتبارى صدورهن في شق طريقهن، وتباري قاماتهن الأشجار الطويلة، وتمكس طموحهن الفاره في الحياة"⁽¹⁾

تقديم

ثمة حراك ثقافي نسوي (بطولي)، يكشف عن تهميش الهوية النسوية، في سياق الحريات الشخصية، في الرواية النسوية في السعودية. ويعد هذا الحراك النسوي المهمّش في المجتمع الذكوري الصارم ظاهرة إشكالية في تشكيل الخطاب السردى النسوي، ومن ثمّ في تشكيل الهوية النسوية، التي تتعرض لاستلاب مضاعف في منظومة القيم والعلاقات الذكورية المهيمنة على الأسرة والمجتمع والثقافة... إلخ.

تحاول هذه المقاربة أن تستعرض أبعاداً أو أنساقاً إشكالية، تهمّش هذه الهوية النسوية، وبخاصة في مجال الحريات الشخصية في مستوى حق المرأة في اختيار شريك حياتها؛ لبناء أسرة نموذجية، وفق وعيها وثقافتها وشعورها الإنساني تجاه جماليات هذه العلاقة، التي تجعل المرأة تشعر - عموماً - بأنها مسيرة لا مخيرة في هذا المجال؛ أي أنها بلا هوية؛ عندما يتحكم بحياتها ذكور قمعيون في منظورها، وهم - أحياناً - في مستويات متدنية اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً، ما أدى إلى التشدد في الدين؛ ثمّ إلى ألتشدد الذي يضطهد العقل،

(1) بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت - لندن، 2010، ص 56.

والإنسان، والمرأة، ، والذي أعلى كل ما هو ذكوري وعشائري ضد كل ما هو حضاري وإنساني⁽¹⁾.

لن نتناول تعددية الشخصيات النسوية في الرواية المختارة (الأرجوحة)؛ لأننا سنقتصر على نموذجين متداخلين، هما: نموذج المرأة البطلة الساردة (الرواية)، ونموذج المرأة الشخصية الرئيسة أو ما يتصل بها من شخصيات كالأمهات أو الأزواج في الرواية. وفي المحصلة، تدخل هذه المقاربة في محور ندوة الهوية والسرد الخاص بهويات الجنوسة "الجندر"؛ آملاً أن يسهم هذا البحث في تحقيق بعض أهداف هذه الندوة المهمة!!

1- أربع هويات رئيسة في رواية "الأرجوحة"؛

تقدم رواية الأرجوحة لبدرية البشر عدة هويات نسوية لا هوية واحدة، تسهم -بطريقة أو بأخرى- في رسم خريطة واقعية للتركيبة المجتمعية، في مجتمع متعدد الأعراق والألوان والثقافات، بحيث نجد أربعة مستويات أو أربع هويات رئيسة، تتداخل فيما بينها؛ لتشكل هويات المجتمع النسوي المختلفة من منظور واقعية الحياة المعيشية، لا متخيلها على أية حال؛ لأن الواقع بالنسبة إلى الرواية النسوية هو الملهم الحقيقي لهذه الكتابة، التي تتمرس خلف صراع ذكوري نسوي، بحيث تجد المرأة المبدعة نفسها -في أقل تقدير - ضحية أو كبش فداء في مجتمع مسكون بالهيمنات الذكورية القمعية المتعددة!!

فيما يلي هويات النساء الرئيسة، كما وردت في رواية "الأرجوحة"⁽²⁾:

1- هوية المرأة ابنة القبيلة!!

2- هوية المرأة ضائعة النسب (الخضيرية).

3- هوية المرأة السوداء.

4- هوية المرأة الشيعية.

(1) الأرجوحة، ص 24.

(2) هناك نساء أخريات بهويات مختلفة، كالمرأة الأجنبية الغربية (نساء جنيف)، والمرأة ذات السلطة العليا (كالعمة شريفة، وأم سلطان العاجي وزوجته... إلخ)، وقد أهملنا هذه الهويات لمحدودية تناولها في الرواية.

لا نستطيع أن نؤكد أنّ هؤلاء النسوة بالتحديد بهوياتهن المتعددة، هنّ نماذج مهيمنة؛ لأن العلاقة بين التخيل والواقع مسألة لا تقاس على أساس تصرفات فردية؛ فبقدر كون هؤلاء النسوة يتحركن بصفتهن يتصرفن تصرفات فردية عموماً؛ إلا أنّ الخلفية الثقافية لهن تستحضر نموذجاً مجتمعياً مهيماً؛ فبكل تأكيد تعد المرأة القبيلية نموذجاً اجتماعياً مميزاً، ومن ثمّ عليها أن ترسم شخصيتها أو تُرسم لها شخصيتها في مستوى ميزات هوية القبيلة العليا في مجتمع قبلي في أساسه التركيبي!!

ثمّ تتمتع المرأة الأخرى ذات الدرجة الاجتماعية الثانية أو ذات النسب الضائع (الخضيرية) بميزات مساوية للمرأة القبيلية إلى درجة ما، باستثناء علاقات النسب (الزواج)، التي تضع الأعراف والتقاليد أمامها محاذير كثيرة شائكة، في حال أن تزوج قبيلية من خضيرية أو خضيرية من قبيلي؛ فهذا هي حصّة (أخت سلوى) قد بكت كثيراً حين عرفت أن حبيبها تزوج أخرى، وحين عاتبته قال لها إن والده أكد له أن علي بن عبهر رجل عظيم لكنه لا يناسبنا، فنحن من طبقة أخرى مختلفة⁽¹⁾؛ أي من طبقة تنتسب إلى قبيلة.

كذلك تقدم الرواية شخصية الفتاة السوداء من منظور استحضار خلفية السادة والعبيد غير المندثرة في المجتمع القبلي، بحيث تصبح هذه الفتاة التي يفرضي لونها إلى عرق آخر هو العرق الأدنى مستوى قياساً إلى الخضيرية أو القبيلية؛ فإن هذه الهوية تبدو في البنية السردية مستلبة ومغتربة، وذات هوية مستغلة أو مستعبدة، على الرغم من تحررها، الذي بقي شكلياً من خلال تحول العبيد إلى خدم.

وربما لا تقلّ هوية شخصية المرأة الشيعية استلاباً من منظور ديني سني، لكنها تبدو هوية مميزة من منظور ثقافي، يتضاد مع الديني لدى الآخر. وعموماً تصبح شخصية المرأة مهما كانت هويتها العامة أو انتمائها العرقي، أو ثقافتها ومذهبها... شخصية في مستوى أدنى عندما تقارن بالذكر!!

(1) الأرجوحة، ص 145.

2- الهوية الأولى: الهوية النسوية القبلية

تعد شخصية مريم الحور الراوية والبطلة الرئيسة أهم شخصيات هذه الرواية، وهي تجسد هوية الفتاة العربية ابنة القبيلة المحافظة، التي ينبغي لهويتها المميّزة أن تخضع لقيم أو شرع القبليّة وعاداتها، التي طالما أوصتها بها أمها، بصفاتها تصرفات خاصة ببنات الحمائل⁽¹⁾ فقط؛ لتتشكل في داخلها صورة قمعية لـ إرث قديم يتسرب في لاوعيها، يحاسبها كما كانت تحاسبها أمها، وهي (بنات الحمائل؟) فبنات الحمائل لا يسهرن خارج المنازل، وبنات الحمائل لا يكشفن وجوههن للرجال، وبنات الحمائل لا يسمع هن صوت⁽¹⁾، وفي كل حين تتضخم هذه التوصيات القمعية، إلى درجة المنع من الذهاب إلى المطاعم، والاختصار على تناول الطعام في البيت.

تجسد هذه الشخصية النسوية، المتمردة بجزر شديد، حراكاً مغايراً للحراك الذي تسير فيه شخصيتا صديقاتها: "سوسن الشيعية"، و"سلوى العبر"، و"عنان سيكران"؛ غير المتميات إلى القبيلة، بعد صحبة بينهن خلال سنوات الدراسة في الجامعة. ويعود هذا الخلاف إلى سببين رئيسين: الأول أنها تشربت تصرفات بنات الحمائل من وصايا الأم والأسرة والمجتمع، والثاني أنها مثقفة، بحيث يمكن القول إن الكتب التي قرأتها، أفقدتها ذاتها المشابهة لصديقاتها، فشعرت بأنها لا تنتمي إلى هذا العالم، ولديها مشكلة في التناغم معه، هي لا تملك حياة سوى في عالم الكتب، حيث كبرت وترعرع عقلها، حيث تمرنت داخل لغتها، وكوّنت مفاهيمها عن الحب، والصدق، وقيمة الإنسان، وظلم النساء، ولم تتبه أنها في غمرة انشغالها بالكتب قد فقدت شيئاً من ذاتها المحلية، هناك في وسط نجد، في الرياض الساخنة، حيث تتحرك النساء في الظل بصمت وبرغبة عارمة في التخفي، وفي التجميل، وفي الطاعة⁽²⁾.

إن هذا الوصف يدل على أنها تعي الفرق الكبير بينها وبين أمها والأخريات المستسلمات في مجتمع القبيلة، الذي لم تعد - من خلال وعيها في الأقل - تنتمي إليه، دون أن

(1) الأرجوحة، ص 141.

(2) نفسه، ص 141.

تخرج من تحت سقفه أو عباءته؛ لذلك تعد دوماً من منظور صديقتها (سلوى وعناب)، اللتين انغمستا في الحرمات كلها، امرأة مؤدبة أدباً سليباً، أو خروفاً مهذباً على حد تعبير سلوى⁽¹⁾؛ لأنها لا تمارس ما يمارسنه في سياق التمرد (السليبي): التدخين، والسكر، والتحشيش، واللهو والرقص، وممارسة العلاقات الجنسية غير الشرعية.

تؤكد مريم دوماً - من خلال تصرفاتها وأسئلتها الثقافية - أنها غدت تعيش في عزلة اجتماعية بهوية الغربية والوحدة، في وسط صمت روحي وضجر من كل ما حولها؛ إذ إنها ولدت في مجتمع لم تعد تقبل فيه أن تعيش كما عاشت أمها والنسوة المستكينات والمستسلمات لواقعهن، لذلك ثملتها العناد المسموم، الذي تراكم في عقلها، فرفض أن يتبع طريقاً رُسم لها، وكانت نسوة عائلتها قد سرن عليه طوال حياتهن⁽²⁾، ومع ذلك فهي تشعر دوماً بأنها محاصرة حصاراً خانقاً؛ تحاصرها قيم القبيلة، وقيم التدين، وبرج القوس الذي يتصف بالتفلت والعناد ورفض التبعية، وإيمانها بأن للمرأة حقوقاً لا تختلف عن حقوق الرجل، وأنها تحب الحياة المدنية الحديثة، وغير ذلك مما تمارسه صاحباتها؛ لكنها لا تنغمس في الرذائل.

وهي إن اعتقدت في لحظة ما أن الزواج سيحررها من قيود اجتماعية كثيرة، وأنه بإمكانها أن تعيش من خلال زواجها بعض الحريات والانفتاح على العالم، إلا أنها تكتشف أنّ زواجها قد دخل في جوف فشل حقيقي أو عاصفة ترابية خانقة، ولم تعد تمسك بخيوط هذا الزواج لتتحكم به⁽³⁾، والسبب في ذلك هو أنها ما زالت تعيش في مجتمع لا يسمع للزوجين بممارسة أبسط الأشياء في الحياة؛ كأن يتناولوا البيتزا بجرية تامة في أحد مطاعم الرياض المخصصة للعائلات.

(1) الأرجوحة، ص 10.

(2) نفسه، ص 10.

(3) تقول في وصف زواجها: كنت أظن أننا تجاوزنا عمر الوصاية، وبلغنا عمر الخيار الحر، صرنا عاقلين راشدين، يحق لنا تجريب خياراتنا الخاصة، وتحمل مسؤوليتها، لكن يبدو أنني مطالبة بإغلاق الأبواب في وجه أحلامي، وبأن لا أحتمل بالحرية التي ظننت أنني قفزت فوق أسوار الوصاية لأصل إليها. نفسه، ص 25.

فهذه المدينة (الرياض) المحكومة بسلطات العشيرة المستبدة، تتشكل فيها السلطات القبلية النجدية، التي تنظر إلى مريم وزوجها على أنهما: مجرد شاب وشابة تافهين، تحت خيمة عشيرة مستبدة، تتكون من آلاف الإخوة والأخوات وأبناء العمومة والخؤولة، وكل هؤلاء يملكون الحق في توجيههما، وتوبيخهما وردعهما عن الخروج عن شرع القبيلة⁽¹⁾. ومن ثم فإن هذا التصور هو ما يجعل مدينة الرياض تبدو في صورة بائسة وقائمة، وهي تتحول إلى سجن كبير في المنظور السردي⁽²⁾، وكما تشعر مريم بذلك تحديداً من خلال وصف مشاعرها نحو مدينتها: شعرت بأن مدينة الرياض قد تحولت بأحجارها، وشوارعها، ورباها، وبيوتها، ومطاعمها، إلى معتقل عائلي كبير، وعجينة واحدة من المحاذير، والوصاية، والتفاصيل، والرقابة⁽³⁾، وهنا تتجرد الأشياء من الحياة، كما يتجرد الإنسان من ذاته، وبخاصة إذا كان امرأة.

لقد علقت مريم على مشجب الزواج - كما أسلفنا - آمالاً كبيرة، وطريقاً وحيداً في تصورهما نحو التحرر الذاتي؛ خاصة أن زواجهما قد ولد في إطار من الحب والانسجام، ثم ها هي تجد زوجها يتسرب من عش زواجهما المثالي، بعد أن كانت تعتقد أن الحياة بالنسبة إليها عشاءً صغيراً بصحبة مشاري⁽⁴⁾، لتتحطم بذلك آمالها مع ضياعه، باحثة عنه في كل مكان، وشاعرة بأنها لن تجده، بعد أن كسر الواقع المرّ أحلامهما، فجعلها رماداً، عندما تحول هذا الزوج المهندس الشاعر المثالي في حبه إلى مجرد رجل مخمور عاجز، يدخن التبغ والحشيش، ويتحول إبداعه الشعري إلى قصائد للبيع، عندما رافق الوجهاء الأثرياء المتشاعرين، الذين يشترون الشعر منه ببعض الويسكي (يبيع شعراً مقابل الويسكي)؛ ليصطادوا بهذا الشعر النساء الجميلات المغرر بهن⁽⁵⁾.

(1) نفسه، ص 23.

(2) تناولنا صور مدينة الرياض في مواجهة بعض المدن الغربية في الرواية، فكانت صورتها سلبية في كثير من الروايات النسوية السعودية، ينظر: حسين المناصرة: مقاربات في السرد، دار عالم الكتب الحديث، إربد بالأردن، 2012، ص ص 159-198.

(3) الأرجوحة، ص 25.

(4) نفسه، ص 99.

(5) ينظر: نفسه، ص ص 36-37.

كثيراً ما تفضي هذه الكتابة السردية إلى أسئلة الهوية بالنسبة إلى مريم، فما تطرحه في مستوى الأسئلة عن ذاتها المغتربة ووحدها المؤلمة وواقعها المأزوم، هو الأهم في البنية السردية، التي لا تفضح الواقع بقسوة، أو تنتج إجابات شافية، أو تصوغ عالماً مغايراً ولو متخيلاً؛ لذلك تجيء الأسئلة أهم من أي معرفة أو ثقافة تنتج في المجتمع المكبل بقيود القبيلة، ما دامت مريم تتحرك في هذا السياق المحافظ. وحتى وهي بعيدة عن هذا السياق، عندما تغدو حرة في "جنيف" المتحررة في كل شيء، فإنها تصرّ على أن تشرب الشاي الأخضر بدلاً من الخمرة التي أدمن عليها زوجها مشاري، وأدمنت عليها صديقتها المتحررتان (سلوى وعناب)، أو من خلال حرية الرجال كلهم في موازاة قمع النساء، حيث يصبح التساؤل عن التقاليد التي تخنق النساء ولا تحاسب الرجال تساؤلاً جوهرياً، كما يتضح في هذا التساؤل الذي لا يحتاج إلى إجابة: "لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم⁽¹⁾."

تعود مريم إلى الرياض، رافضة أن تتمتع بالحرية السلبية (اللهو والمجون) في "جنيف" على طريقة صديقتها (سلوى وعناب)، وهي تؤكد دوماً أنّ حريتها تكمن في حبها لزوجها مشاري ولابنها، لتغدو من منظور صديقتها امرأة سلبية ومحبة للحزن، ولا تدرك أن زوجها نفسه يحتفل بحريته وحده، كما تتخيله صديقتها سلوى على نحو: "وين هو يالمملوحة؟ هو قاعد يحتفل بها [الحرية] لحاله، الرجل لا يشارك زوجته في الحرية والفرح، يجب أن يأكل رغيفها وحده⁽²⁾"، وفي هذا التصور محاولة من صديقتها للضغط عليها؛ لكي تنطلق معهما إلى الحرية في ممارسات تعاطي الخمرة والتبغ والحشيش والجنس غير الشرعي... ولكنها تبقى صامدة، تبحث عن هويتها في الحب الشرعي فقط، لا في هذه الأشياء القبيحة من منظورها، دون أن تخرج عن سياق قوقعة حزنها وقلقها وعزلتها وغربتها ووحدها... لتشكل هذه

(1) الأرجوحة، ص ص 153-154.

(2) نفسه، ص 154.

الملاح أبعاد شخصيتها، ومن ثمّ تفقدها هويتها، هذه الهوية الضائعة أو غير الموجودة أصلاً، في مستوى التركيبة الاجتماعية الذكورية السائدة في المجتمع الذي تعيش فيه.

3- الهوية الثانية: الهوية النسوية الخضرية

ذات يوم سألت سلوى والدتها: ماذا يعني أن يكون الإنسان خضرياً؟ أجبتها: الله خلق الناس من طينة واحدة. والرجال بأفعالهم وأخلاقهم، لكن الناس هم الذين يجبون أن يميزوا أنفسهم عن الآخرين⁽¹⁾.

تبدو إشكالية القبيلية/الخضرية هامشية في الرواية، وكأنه لا فرق - ولو ظاهرياً- بين الأشخاص من الجهتين في فرص العمل، وسياسة الدولة، والعلاقات الاجتماعية المختلفة... لكن هذه المسألة تصبح عقبة رئيسة في الحب والزواج، إذ يصعب أن تُقبل الهوية القبيلة أن تصاهر الهويات الأخرى غير القبيلة في جلّ الحالات الاجتماعية، التي يسهم فيها هذا الوعي الذكوري القبلي بأهمية وجود الاختلافات بين الناس، الذين لا يميز الوعي الحقيقي بالدين والأخلاق والثقافة بينهم.

لا تختلف سلوى ذات النسب غير المعروف أو الخضرية عن الآخرين، بل نجد لها مميزة جداً قياساً إلى فتيات قبليات فقيرات قادمات من البادية؛ كما يظهر في مدرستها الابتدائية، فهي ولدت في بيت أسرة ثرية، وذات جاه في السلطة السياسية، لكون والدها مقرباً من رأس السلطة السياسية العليا، والدها أيضاً ثري، قد تزوج تسع نساء، كلهن يعشن في قصر فخم، منهن أربعة على ذمته والأخريات مطلقات. وهذا القصر مليء بالأبناء والخدم، تصفه سلوى بقولها: "مملكة كبرى، فيها تسع أمهات وعشرون أختاً وعطعت" المريية السوداء، وسعيد الخادم والمرسال ونعيمش السواق وفليحان الحارس وموظفو مكتب أبيها⁽²⁾. وهذا يعني أن سلوى عاشت في حياة باذخة إلى حد ما؛ إذ إن لديها عائلة تستطيع

(1) نفسه، ص 91.

(2) الأرجوحة، ص 71.

على الدوام معاملتها كأمية⁽¹⁾ كما تقول، على الرغم من شعورها الذاتي في سياق هويتها الأنثوية في طفولتها بأنها: 'كانت على الدوام تحتفي بكونها نعجة صغيرة في قطيع كبير'⁽²⁾، يقوده والدها الشيخ علي بن عبهر، الذي تدل سيميائية اسمه على أنه لا ينتمي إلى قبيلة، أو ضاع نسبه إلى قبيلة معينة.

تُستلب هوية سلوى، عندما تتزوج بغير إرادتها رجلاً أحب أخاه، وليس بإمكانها أن تعبر عن رأيها في هذا الزواج المكروه، ثم غدا هذا الرجل (عبد الرحمن بن عيسى) يضربها بعنف كثيراً، خاصة بعد أن عرف أنها كانت تحب أخاه، ثم صار يضربها ضرباً موجعاً في كل الأوقات، يصل أحياناً إلى أن يكسر بعض أضلاعها؛ وذلك لمجرد أن تعبر عن رفضها لأوامره؛ كأن تقول كلمة وحيدة، مثل 'يا سلام' على سبيل الاحتجاج، ومن ثم طُلق منه: 'طلقت لأنها لم تمتلك حق أن تقول يا سلام'⁽³⁾ على سبيل السخرية النسوية من هذا الزواج المتهوي.

صبرت سلوى، ذات الشخصية السلبية في تقاعسها عن طلب الطلاق من منظور أمها، على أن يضربها زوجها، ما دام كريماً يقدم لها المال والهدايا الثمينة عوضاً عن مخلفات ضربه لها، وتعبيراً عن ندمه عما يفعله بها في كل حين. وفي هذا السياق غدا المال بالنسبة إليها معوضاً عن كرامتها المستباحة، فسترت عري بؤسها بالمال⁽⁴⁾، في وقت قد تعودت فيه أن تدفن أحزانها كما تدفن الأمهات في منزلها نرفهن السري. قلدت أمها في نسج الحكايات على محمل الهزل⁽⁵⁾، فصارت حكايات ضرب زوجها لها مثار هزل وإضحاك لدى الأخريات المعذبات، إلى درجة البكاء من الضحك أحياناً من طريقة قصتها لحكايتها.

لم تظهر أية مشكلة في زواج سلوى وعبد الرحمن، لأنهما خضيران (غير قبيليين) كما يفهم من سياق السرد، على عكس ما حدث مع أختها حصّة كما أسلفنا. ولكن هذه

(1) نفسه، ص 62.

(2) نفسه، ص 69.

(3) الأرجوحة، ص 104.

(4) نفسه، ص 71.

(5) نفسه، ص 104.

المشكلة ظهرت عندما أحبَّ سلطان العاجي (وهو ابن القبيلة والسلطة معاً) سلوى، وقرر أن يتزوجها بالسر زوجة ثانية، فرفض أهلها إلا أن يعلن هذا الزواج ولو بطريقة غير رسمية. وقد بدت المشكلة هنا ليس في كونها مطلقة فحسب، وإنما في كونها خضيرية: "كان حدثاً مدوياً أن يتزوج سلطان الوجيه الملياردير-الذي لم يهتم بالتكتم على الخبر- بامرأة ليست مطلقة فقط، بل وخضيرية"⁽¹⁾.

هنا تتقف المصاهرة غير المتكافئة (القبيلي والخضيرية) حجر عثرة أمام إعلان هذا الزواج، الذي يُحوّل سلوى بالضرورة إلى زوجة "سيار"، أو بحسب تعبير أخيها بندر امرأة للتوصيل الليلي⁽²⁾، ما يجعل إخوتها بعد خمس سنوات من هذا الزواج المعيب، الذي قد يجلب الفضيحة لهم، يطلبون من سلطان العاجي بحكم الصلة بين والده والدهم أن يطلقها، إذا لم يرغب في أن يجعل زواجه منها علنياً وشرعياً لا زواج مسيار، ولا يجد العاجي مناصاً إلا أن يطلقها؛ لأنه ليس بإمكانه أن يعلن زواجه في مجتمع شديد التحسس تجاه هذا الزواج غير المتكافئ في النسب تحديداً، خاصة أنّ أمه وزوجته الأولى القبيليتين، لا يمكن أن توافقا على أن يحدث مثل هذا الإشهار، وإن لم يرغب عن باهما أنه قد تزوجها زواج مسيار.

بعد طلاق سلوى من عبد الرحمن، ثم من سلطان العاجي، وإن بقيت علاقتها به بطريقة ملبسة، وربما غير شرعية، تتحول إلى الإقبال على ممارسة المحرمات كالخمر، والحشيش، والتدخين، خاصة بعد أن جعل سلطان العاجي قيمة المال عندها تكبر وتتضخم؛ إذ إنها من خلال المال الوفير قررت أن تأخذ من الحياة كما تقول، كل شيء⁽³⁾، بما في ذلك المحرمات كلها؛ لتعترف في النهاية بأنها حرة في تنقلاتها، وأن هذه الحرية ليست -خلال حوارها مع غابة في جنيف- بأكثر من هوية وهمية تقودها إلى الجحيم: "أنا حرة؟ صحيح أنني أتنقل لكنني لا أذهب إلا إلى الجحيم وأعود منه. ومرة أو مرتين أعبّر جنة مثلك على طرف أرجوحة. فهل تحسد جنة عابرين إلى الجحيم؟"⁽⁴⁾.

(1) نفسه، ص 63.

(2) نفسه، ص 80.

(3) الأرجوحة، ص 60.

(4) نفسه، ص 89.

بهذه الغربية والضياع والعبور إلى الجحيم في سياق السخرية السوداء من الذات، تتشكل شخصية سلوى في عدم وجود هوية أو أرجوحة تتكئ إليها؛ لذلك تفقد ذاتها وهي تندمج في اللهو والعلاقات غير الشرعية، وتتعاطي التبغ والخمرة والحشيش... إلخ.

4- الهوية الثالثة: الهوية النسوية السوداء

تقدم رواية الأرجوحة الهوية النسوية السوداء، بصفتها هوية مضطهدة ومستلبة ومشياًة في المجتمع، وذلك من خلال شخصية "عنان" السوداء الجميلة، التي يفضي اسمها إلى كونها سلعة جسدية مستباحة، أو بصفتها تنبش عن جذور هذه الهوية المستجلبه من الخارج، التي حضرت إلى الجزيرة العربية في سياق السادة والعبيد؛ فهذه الهوية تنبع من كونها لوناً أسود، وهذا اللون هو اللون الأساس في العبودية، وفي استغلال البيض للـسود قبل عشرات السنين.

تبدو شخصية عنان جريئة، متحررة، تمارس الفحش في القول والممارسة، إلى درجة أن تتشكل في شخصية "مومس"، تندس في أي فراش يدفع ثمناً أكثر، وهذا التصرف تجاه استباحة جسد الذات، هو ما جعلها تدرك منذ طفولتها أنها هوية مهملة في مجتمع لا يهتم ما يعيبها؛ لذلك لم تعد تؤمن بأي عيب يؤمن به هذا المجتمع؛ فقصت شعرها مثل الرجال، ولبست كملايسهم، وتحرشت بهم، ودخنت، وسكرت، وحششت، ومارست العلاقات الجنسية الآثمة المتعددة.

إن هذه المسلكية المختلفة لعنان رافقتها منذ أن وعت ذلك الإهمال في طفولتها كما أسلفنا، وذلك عندما رأت نفسها مهملة، لا يعتني بها أحد في قصر واسع ليس لها، مع أبناء عماتها شريفة المحتفى بهم، وأنّ هذا الإهمال هو ما رسم لها هوية جديدة تتشكل فيها شخصيتها، من خلال تراكم وعيها، ثم حريتها، وبعد ذلك الوعي بقيمتها الجديدة في استغلال جسدها كسجارة لصيد لرجال: لا تشعر عنان أنها بسلوكها المختلف تقترف آثام الخروج عن المعهود. فهي منذ طفولتها تعرف أنّ لونها الأسود قد أخرجها من دائرة العيب

إلى الإهمال، ومنذ عرفت ذلك الواقع وهي تعيش في سياق آخر، تفهم منه أنها حرة أكثر وليست كائناً بلا قيمة⁽¹⁾.

ترسم الساردة حراكاً لافتاً لنشأة هذه اللون الأسود، بصفته لون العبيد في مجتمع الأسياد؛ بدءاً من الولادة، وانتهاء بتحرر الجسد من العيب بعد أن يغتصب!! إذ إن كل الظروف التي أحاطت بعناب أكدت أن لونها الأسود هو اللعنة التي تحاصرها، في مواجهة اللون الأبيض أو الحنطي المصون والمعتنى به، فقد أدركت في طفولتها أبعاد هذه اللعنة، وبالذات منذ أن أخبرتها جدتها مُلسونة أنّ اللون الأسود بلاء، لاحق الإماء اللاتي حُظفن، واغتصبن، وأنجين الأطفال... وكذلك أخبرتها أمها زبيبة أن النساء السوداوات لا يحظين بأزواج، بل بأعمام يفعلون بهن ما يشاؤون ليلاً ونهاراً، وعندما يتنازلون عنهن يزوجوهن لسود مثلهن، ليلدن خدماً وعبيداً.

هكذا نرى في سياق التفريق بين لونها ولون الأخريات الموازيات لها، بعد أن اغتصبت وهي في العاشرة من عمرها، أنّ لونها الأسود هو هويتها المستباحة بامتياز، كما نرى وقع ذلك في طفولتها مقارنة بالأخريات البيضاء: إنّ لونها الأسود جعلها بلا قيمة، إذ تحرص أمهات الفتيات البيضاء على ألا تتعدى بناتهن الخطوط المرسومة لهنّ، والجدران المقامة عليهن، والتحذيرات الموجهة إليهن: لا تلعبن خارج المنزل، لا تجلسن في الشمس حتى لا تسمر وجوهكن، لا تحدثن الغرباء، لا تلبسن ثياباً كاشفة، لا تزرن صديقات من المدرسة لا نعرف أهاليهن. أما هي فبقيت بلا خطوط ولا محاذير، تمشي خلف أمها في قصر العمة شريفة، تدخل إلى كل غرفة، تتسلل إلى الشارع وتلعب الكرة مع الأولاد، وتجلس مع الخدم الذين تعتبرهم عائلتها الكبيرة⁽²⁾.

ولدت عناب في غرفة خلفية من قصر عمته شريفة، وشاهدت والدتها زيتونة التي تهاب هذه العمة وتحبها، خاصة أنّ هذه الأم ولدت في قصر العمة شريفة نفسه من أبوين عبيدين، تحرراً فيما بعد مع حركة تحرير العبيد، الذين تحول جلهم إلى خدم، ومن ثم لم يكن

(1) الأرجوحة، ص 120.

(2) الأرجوحة، ص ص 124-125.

هناك فرق كبير بين عبوديتهم وكونهم خدماً. لقد تعذبت عناب وهي بين صغار العممة شريفة من لونها الأسود الذي حاولت كثيراً أن تقشره بأنواع مختلفة من الصابون، وهي تحلم بأن تصبح بعد إزالته: "طفلة بيضاء بعينين فاتحتي اللون وشعر ناعم يهفهف على كتفيها كالمروحة"⁽¹⁾.

ثم أحياناً تشعر طفولة عناب أنّ لونها الأسود يعدّ ميزة وليس عيباً، وذلك من خلال قبلات أمها التي تدللها، وتصفها بأنها مثال الملاحه والجمال، وأن الأشياء الثمينة سوداء كسويداء القلب وسواد العين.. لكنها بعد ذلك أيقنت أن السود ليس لهم تيجان في القصور، وذلك عندما يغتصبها سيدها الأبيض، وحينئذ، وهي في لحظة الاغتصاب المستسلمة: "من بين شلالات الضوء المتسربة من ستار المجلس الفاخرة أدركت التناقض في حياتها. عرفت الفرق بين سواد الظلام وبياض الشمس. عرفت أن جسدها الأسود أضعف من الجسد الأبيض، أضعف من الفخذين البيضوين اللتين بركتنا عليها... حين خرجت إلى الضوء مرة أخرى رأت دمها الأحمر يصبغ سواد جلدها. مشت وهي تبكي متألمة، وفي قاع روحها شعور بأنها أصيبت بلعنة كبرى. لم تقوَ على لعن الأيدي البيضاء، ولا أن تغضب منها وتحاكمها وتجرمها، بل لعنت جلدها الأسود وصباغها الوردى"⁽²⁾، الذي جعلها سهلة في مواجهة هذا الاغتصاب الرهيب!!

إذن، تبدأ الكارثة الكبرى بعد أن تغتصب عناب، عندما لا تجد أمها - في الرواية كلها لا يوجد ما يشير إلى وجود أب لهذه الفتاة- سوى السائق اليمني الكهل عبده الفقير البليد في غرفة الخدم، الذي أنهكه القات والتبغ والخمرة، فتعرض عليه أن يتزوج ابنتها ذات السنوات العشر، الذي عرف أنها فقدت عذريتها، وبعد ذلك حملت في أحشائها جنيناً، على أن تكون له هديه بلا مهر، وفوق ذلك أن ينال الثواب من الله على قبوله لهذا العرض السخي؛ فتعيش معه زوجة بلا جنس مدة خمس سنوات؛ لأنه عاجز، لم يستطع أن يستمتع

(1) نفسه، ص 121.

(2) نفسه، ص 123-124.

بجسد هذه أجنبية السوداء التي تضرم تدويراتها السحرية نيران الرغبة المشتعلة في بدنه⁽¹⁾، وكل ما تلقته من جسده المكروه ومحاولات كثيرة فاشلة، امتلأت برائحة فمه ذات الحموضة المختلطة برائحة القات والحشيش والخمرة والدخان!!

بهذا الحراك لشخصية عناب، تتحول هويتها إلى هوية جسدية جنسية، حتى التعليم الذي حظيت به في الجامعة، لم يمنعها من أن تمارس الانضمام لفرقة أم سليم² للأعراس، خاصة أن أمها كانت توحى لها دائماً أن هذا التعليم لن يجديها نفعاً في هذا المجتمع القبلي: "حين تراها والدتها ترتب دفاترها تنصحها بالألا تركن إلى هذه الدراسة التي لن تعود عليها بالنفع، وأن تبحث عن عمل ينفعها مع أم سليم وفرقتها لإحياء الحفلات وصب القهوة وطبخ الولايم"⁽²⁾.

وبعد أن تدخل إلى الجامعة وإلى فرقة أم سليم معاً، تكتشف أسطورة جسدها في التأثير في الآخرين، لتمارس من خلاله الجنس المثلي مع رفيقتها في الفرقة "موضي"، ثم مع الثري عبد الله، ثم الوجيه الثري سلطان العاجي... فهي إن اكتشفت حريتها في فرقة أم سليم، فإنها أيضاً اكتشفت قيمتها الحقيقية من خلال تصاعد رغبات الرجال الذين تمنحهم المتعة الجسدية، والذين يتكون كل شيء من أجلها، وكأنها غدت تجاه رغباتهم امرأة من الحور العين.

وبذلك غدا جسدها أهم ما يميزها عن النساء البيضاوات من منظورها، إذ إنها غدت "تدرك أن سياق اللون الأسود الذي أبطل قيمتها قد حرر جسدها وروحها من قيود النساء البيضاوات التي تسمع عنها في أحاديث صديقات الجامعة، فهي تسمع كل يوم بأن واحدة توهب لابن عمها من الصغر، وأخرى يقايضها والدها بالمال في زواج مرتب، بينما هي التي لم تعرف مهراً ولا بكاراً ولا قيمة أصبحت حرة لأنها بلا مهر ولا بكاراً"⁽³⁾، وبذلك أصبح جسدها هو أرجوحها الوحيدة التي تطير بها عالياً، ليخرج من هذا الجسد قلبها مثل

(1) الأرجوحة، ص ص 125-126.

(2) نفسه، ص 127.

(3) الأرجوحة، ص 136.

طائر يخلق في السماء، وهو يستلب الرجال إلى النهل من فنتته وجماله نهلاً غير شرعي!! وكأنها بذلك تحولت إلى هوية الجسد المومس!! هذه الهوية التي فرضت عليها، بسبب لونها الأسود الذي ينحدر من طبقة العبيد أو الخدم في المجتمع القبلي.

5- الهوية الرابعة: الهوية النسوية الشيعية

تشكل هوية "سوسن" الفتاة الشيعية من منظورين، الأول: منظور نسوي ثقافي، ينظر إلى هذه الفتاة بصفاتها أكثر تحراً وانفتاحاً وثقافة ومقدرة على المبادرة؛ لأنها تربت في بيئة أكثر انفتاحاً وتحراً من البيئة النجدية، وهي بيئة المنطقة الشرقية في المملكة العربية السعودية، إضافة إلى كون مذهبها شيعياً، وهذا ما جعل آباء الفتيات الشيعيات في هذه المنطقة واثقين ببناتهن، ما يلفت نظر الفتيات الأخريات من بنات القبائل وغيرهن في منظور الساردة النجدية.

تصف مريم ابنة القبيلة النجدية المتزمتة هذا المشهد المتحرر نسبياً، الذي تتمتع به رفيقتها سوسن الشيعية، بوصفها الإيجابي لوالد سوسن الذي يمنح ابنته حريتها كغيره من أبناء جلدته، تقول: "يؤمن بأنّ منح النساء حريتهن هو الطريقة المثلى للحفاظ عليهن، لهذا ترك ابنته تقرر في سن الثامنة عشرة من تصادق وبمن تحتلط. فكانت شخصيتها تعكس نضجاً لم يكن مألوفاً في مجتمع بنات نجد المتعثرات في الخوف، والشك... المتحيزات لتقاليد العائلة الضيقة"⁽¹⁾.

في المقابل، نجد منظوراً آخر ذكورياً مغايراً، تشكل بسبب انقسام المجتمع الديني، في سياق الصراع بين السنة والشيعية، ليشكك المجتمعان المتناقضان كل منهما بالآخر، فالسنة من منظور الساردة: "يشككون في جواز مخالطة الشيعة، ولا يرتاحون إليها"⁽²⁾، ومن ثمّ فإن كلاً منهما (السنة والشيعية) يرى في الآخر تطرفاً، سواء أكان وهابياً من منظور الشيعة، أم رافضياً من منظور السنة!!

(1) نفسه، ص ص 14-16.

(2) نفسه، ص 14.

ما يهمننا في تشكّل هذه الهوية الدينية الشيعية في شخصية الأثنى (سوسن)، على الرغم من حجمها المحدود في البنية السردية، هو تلك المقارنة بين هويتين دينيتين متناقضتين في إنتاج حرية المرأة اجتماعياً، إحداهما تقليدية منكفئة (الهوية النجدية السنية)، والأخرى متحررة منفتحة (الهوية الشرقية الشيعية)، ويبدو التحذير الديني السني واضحاً لبناته، عندما يجذر المجتمع مريم وزوجها السنين من مخالطة سوسن وزوجها الشيعيين: 'عليكما أن تحذرا هذين الصديقين، وأن تعلما أنكما من أولاد الحمائل، ولا يليق بكما ما يليق بغيركما ممن ليس لديهم غيرة ولا حمية'⁽¹⁾.

هكذا تغدو شخصية سوسن في المجتمع الذكوري السني فتاة ذات هوية مرفوضة، وهي إن بدت في سياق أسرتها ذات هوية متحررة، فإن هذه الهوية في المحصلة، مرفوضة في المجتمع النجدي التقليدي المهيمن على السلطة كلها، الذي يجعل عالم سوسن عالماً خطراً يجرم الاختلاط به⁽²⁾ ما دام بلا غيرة أو حمية في المنظور النجدي التقليدي، الذي يخالفه مشاري النجدي الثائر على القيم والتقاليد الأبوية في مجتمعه، والذي درس في جامعة البترول والمعادن بالظهران، ليجد نفسه 'يجب في سوسن اختلافها عن البنات النجديات المتحيزات لتقاليد العائلة الضيقة. وأعرب عن إعجابه بقدرة كثير من شباب الصفوة والقطيف على فرض التمرد على حصار التقاليد، وكان لمعظم أصدقائه صديقات من القطيف، وهم يلتقون في منازل أهاليهم، بعضهم كانوا مخطوبين، وبعضهم الآخر يعيشون علاقة حب جسورة'⁽³⁾.

كما ذكرنا، لم يكن لسوسن صوت أو دور فاعل في هذه الرواية للتعرف إلى هويتها الحقيقية؛ لأنّ غياب هذا الصوت أو الدور لا بدّ أن يكون حاضراً، بصفة هذه الهوية النسوية أقلية أو مهمشة في هذه الرواية وغيرها، كما هو حالها في المجتمع، لعدم وجود اختلاط اجتماعي في مستوى الهوية النسوية وغيرها، بين مجتمعي السنة والشيعية عموماً.

(1) الأرجوحة، ص 24.

(2) نفسه، ص 14.

(3) نفسه، ص 16.

6- هويات الجذور: الأمهات المهزومات

من البدهي أن تكون البطلات في رواية الأرجوحة بلا هوية في ضوء الكتابة النسوية، التي تجلد ذاتها؛ لأنهن ولدن من رحم أمهات مهزومات، لسن في مستوى إنتاج بنات قدرات على أن يشكلن هوية نسوية إيجابية واضحة؛ أو - في الأقل- هويات نسوية قوية. وغالباً ما تكون ردة فعل الأم تجاه ابنتها سلبية في سياق الهيمنة الذكورية على الأم والأسرة والمجتمع، كان توصي الأم ابنتها بالانصياع للعادات والتقاليد الذكورية المهيمنة جملة وتفصيلاً، كما تفعل أم مريم عموماً، أو أن تستر على فضيحة اغتصاب ابنتها، نتيجة إهمالها لها وخوفها من أسياها البيض كما فعلت أم عناب، أو أن تجتزّ دوماً حكاية حبها الفاشلة في الماضي؛ لتجرح مرارة الحاضر، كما تفعل أم سلوى في حديثها عن ماضيها المندثر.

نجد أم مريم قد تحولت إلى امرأة مستسلمة للموت، لا تفارق سجادة صلاتها، وتحرص على التسبيح دوماً في عزلة شبه تامة، تريحها من الآثام التي ارتكبتها أو لم ترتكبها، مهملة أي جانب فاعل في حياتها⁽¹⁾، وكأنها غدت تنتظر لحظة موتها وخلصها من الحياة، هذه الحياة التي غدت محاصرها، وبخاصة بعد أن غزت العراق الكويت، ومن ثمّ فهي ترى أنّ السبب الوحيد وراء شقاء النساء، يكمن في ابتعادهن عن الدين: أمها تؤكد لها أن حزن النساء لا يشفيه سوى القرآن وكثرة الصلاة والبعد عن آثام الحياة الحديثة⁽²⁾.

كذلك نجد زيتونة أم عناب، وهي خادمة سوداء في قصر العمة شريفة، امرأة ذليلة مستسلمة، تعرض ابنتها التي اغتصبها أحد أسياها، على السائق اليمني الكهل المنقوع في القات والخمرة والتبغ والحشيش؛ كي يتزوجها بلا مهر؛ ليستر فضيحتها، التي لا تعبر عنها بكلمة احتجاج واحدة ضد أسياها: في اليوم التالي خرجت والدتها كسيرة تتألم؛ لأن ابنتها قد وطئت، وجردت من حلمها المطمئن⁽³⁾.

(1) الأرجوحة، ص ص 10-12.

(2) نفسه، ص 10.

(3) نفسه، ص 125.

أما نورة بنت فهيد والدة سلوى، فهي إن بدت أكثر جراءة في تعبيرها عن حبها لزوجها الأول راشد بن جلبان، الذي طلقها ثلاث مرات، بعد أن مرض مرضاً شديداً، بفعل سحر - كما أخبره المطوع - لا يفك إلا بعد أن يطلق زوجته الثانية نورة؛ لذلك طمعت في أن تطلق من زوجها الثاني علي بن عبهر، ليحللها لزوجها الأول؛ ثم لم يتحقق حلمها بعد أن عرف هذا الزوج مقصدها، فما كان أمامها إلا أن تصبر بمرارة على آلامها وحزنها، آملة في أن يكون ابن جلبان زوجها في الحياة الأخرى؛ تقول لابنتها سلوى: أنظري إليّ أنا والدتك ماذا حلّ بي؟ ها أنا واقفة أمامك، ما في يدي حيلة غير الصبر. أتعزى بك وبإخوتك، وقد عوضني الله بكم (...). حين أقابل ربي غداً في الجنة، ويسألني: من ستختارين من بين زوجيك علي بن عبهر أم راشد بن جلبان؟ سأصيح: ابن جلبان يا ربي ابن جلبان⁽¹⁾. فهي على الرغم من استسلامها المطلق لحياتها مع زوجها الثاني؛ إلا أنها كانت أكثر جراءة وقوة أحياناً في التعبير عن مواقفها المعارضة لزوجها، كرفضها طلبه منها أن تترك التعلم في مدرسة محو الأمية، أو نظرتها السهلة إلى الطلاق، بصفته تخلصاً من شر رجل، كرجبتها القوية في أن تُطلق ابنتها سلوى من زوجها الذي يضربها (عبد الرحمن بن عيسى)⁽²⁾، إدراكاً منها لحقيقة أن الطلاق هو أقصر الطرق إلى تحرير المرأة من معاشره زوج يؤذيها ويضربها.

تبدو الأمهات الثلاث متصالحات مع بناتهن إلى حد ما، ما يؤكد الانسجام بين الأم وابنتها في سياق الغربة والعزلة والانكسار، مع الميل لدى الأمهات نحو الاستسلام المطلق للقدر، وانتظار الثواب في الآخرة، بعكس بناتهن اللاتي يملن إلى التمرد على الواقع وممارسة الحرية الشخصية، من خلال الانخراط بالدنيا وشهواتها وآثامها، وإن كانت مريم على عكس سلوى وعناب، اللتين انخرطتا في ممارسات تعاطي الخمر والتحشيش والعلاقات الجنسية غير الشرعية.

(1) الأرجوحة، ص 92.

(2) نفسه، ص ص 91-95.

7- هوية الذكور: الأزواج العاجزون

يعد الزواج ثم الإنجاب في المنظور السردي بداية طموح الفتاة ونهايته في البيئة القبلية التقليدية، تقول الساردة: "ليس للفتاة من طموح إلا أن تتزوج وتنجب، وحظها يصل إلى درجة الكمال السرمدى حين تمضي حياتها مع زوجها من دون أن يتزوج عليها زوجة أخرى"⁽¹⁾.

لكن صورة الذكور (الأزواج) تبدو سلبية في تعاملاتهم مع نسائهم في الرواية، فهم من منظور سلوى: "كلهم كذا عيال كلب"⁽²⁾ في مجتمع ظالم؛ إذ إن "محاذير الرجال لا تشبه محاذير النساء. الرجال الغائبون في ملاهيهم لا يترتب عليهم دفع ثمن الهروب. يعودون إلى بيوتهم حين يفرغون، أبرياء، يكفي أن يصفر أحدهم صفرة منغمة كما يفعل عاشق إيطالي تحت نافذة حبيبته، لتهرع أثناءه فأتحة ذراعيها، تهديه الصفح، وفرح المودة، والرغبة في نسيان ما كان"⁽³⁾.

نجد في الرواية علاقات زوجية فاشلة بامتيار، والسبب في هذا الفشل عجز الأزواج عن تقديم الحب والاستقرار والأمان والمتعة للزوجات، على الرغم من كونهن ذوات دخل معقول نسبياً.

في حياة سلوى زيتان فاشلتان، انتهتا بالطلاق الحتمي؛ الحالة الأولى: فاجعتها في زواجها من عبد الرحمن بن عيسى، وهي كانت تظن أن زوجها يفترض أن يكون أخاه يوسف، بعد قصة حب بينهما، تلاشت بفعل ذهابه إلى أمريكا للدراسة⁽⁴⁾. كان هذا الزوج صعب المعشر، وله يد طولى في ضرب سلوى في أي وقت، وبخاصة بعد أن تأكد أنها كانت تحب أخاه. ولكن هذا الزوج كان يغطي عيوبه الجمّة بالإنفاق على زوجته وتقديم الهدايا الباذخة لها، تعويضاً عن ضربها، مما كوّن عندها حالة رضا على البؤس الذي تعيشه، بسبب

(1) نفسه، ص 72.

(2) الأرجوحة، ص 109.

(3) نفسه، ص 159.

(4) ينظر تفاصيل القصة: نفسه، ص ص 142-151.

هذه الهدايا، فتزعم أمام الأخريات أن عبد الرحمن رجل جيد، ولا يضربها عن قصد منه، فكل ما يحدث صدفة يصنعها سوء الحظ في طريقهما، كأن يكون عصبياً تلك الليلة، أو أنها تستفزه، وغالباً ما يكون الذنب ذنبها⁽¹⁾. وحتى بعد أن طلقت منه، وفي ظل تأكدها من أن كلّ الزيجات مثل زيجتها؛ تحرص سلوى منذ أن طلقت على ألا تتحدث عن عبد الرحمن بالسوء؛ ليظن الناس أنها تركت رجلاً مهماً تحسدها عليه النساء لا رجلاً تعافه النساء⁽²⁾.

أما الحالة الثانية: فهي زواج سلوى والوجيه الملياردير سلطان العاجي الذي انتهى أيضاً بالطلاق. وهذه الحالة ربما أسوأ من الحالة الأولى بالنسبة إلى أهل سلوى؛ لأنها زواج "سيار"، أو هو زواج شبه سري، تبقى فيه الزوجة عند أهلها، وفي أي وقت يطلبها هذا الزوج لممارسة العلاقات الجنسية في أماكن عديدة، وهي نفسها تجري وراءه، وتبحث عنه دوماً لتلبية حاجاتها الجنسية أيضاً؛ كلما وجدته، أمسكته بين يديها، فركته.. وعضته. حتى تتأكد أنه هو، وليس دُباً من الفرو. تمسكه بقوة. تحضنه وتنام. وحين تستيقظ تجده فرّ من جديد. حينها يلزمها أن تعود، لتتبع في الرياض. هناك حيث يمكنه العثور عليها متى قرر أن يظهر من جديد ويطلبها⁽³⁾.

وقد جاء هذا الزواج بعد أن ملّ هذا الوجيه الثري صيد طالبات الجامعة، وحفلات الرقص الليلية، بالإضافة إلى شيخوخته، ونقص كبير في فحولته، كما تصفه سلوى بقولها: "عرف الناس أنّ حظ سيدة مطلقة لا يؤهلها لأن تحظى برجل وجيه مثله، لكن ما لم يعرفوه جيداً هو أن سلطان العاجي شاخ على اصطيداء ظباء الجامعة بابتسامته الساحرة من شارع عليشة. وملّ من مجالس الأُنس الليلية الممتلئة بالنساء والرقص⁽⁴⁾، وقولها أيضاً: "رأت سلطان عارياً من كل شيء، من دون ماله، وسياراته الفارهة، وقصوره، وحتى من دون فحولته التي تتناقص كل يوم، بعد أن هددت وأغرت ولاحقت كلّ النساء عاماً بعد عام⁽⁵⁾."

(1) نفسه، ص 74.

(2) نفسه، ص 74.

(3) الأرجوحة، ص 48.

(4) نفسه، ص 61.

(5) نفسه، ص 66.

في ضوء ذلك ترى سلوى نفسها في سياق زواجين فاشلين مجرد امرأة فاشلة، لم تحافظ على أرجوحة زواجها مع أي من الزوجين، وقبل ذلك مع حبيبها الأول يوسف، وأنها هنا تؤكد فشلها كما فشلت أمها، لتلقى الخوازيق مع هؤلاء الرجال العاجزين⁽¹⁾ بحسب تعبيرها.

من جهة أخرى، تتلقى طفولة عناب اغتصاباً فاجعاً من سيدها الأبيض، يحولها هذا الاغتصاب إلى مجرد زوجة للسائق اليماني العاجز عن القيام بواجباته الزوجية، فكانت معيشتها معه مدة خمس سنوات بلا جنس: قبلته زوجاً بلا جنس، وقبلها هو زوجة بمقدمات جنسية فاشلة. وإذا أضفنا إليها الأيام التي يهيم بها وهي في دورتها الشهرية، فتنهره، عرفنا أنها تعيش معه بلا جنس تقريباً⁽²⁾، لذلك تتطور علاقات عناب الجنسية غير الشرعية بعد أن تُطلق منه، بدءاً من الشذوذ بالممارسات المثلية بينها وبين موضي السوداء، حيث تكتشف أنوثتها⁽³⁾، مروراً بعلاقتها مع عبد الله الثري، حيث تكتشف فتنتها فتبيعها بالمال⁽⁴⁾، وانتهاءً بأنها صارت تباع جسدها لمن يدفع أكثر، وكان أبرز الدافعين لها سلطان العاجي، بعد أن اصطادها، منذ أن كانت طالبة جامعية⁽⁵⁾.

لم يفشل زواج مريم بعد، كما يتضح في نهاية الرواية؛ لكنه في طريقه إلى الفشل؛ لأن زوجها مشاري، تحول إلى شبه عاجز جنسياً، من وراء تعاطيه الخمرة، والتبغ، والحشيش، وهو في المحصلة تركها فريسة للغربة والضياع والوحدة، وسافر برفقة الشيوخ الأثرياء المتشاعرين؛ ليتج لهم شعراً عصرياً أو "حديثاً"، على سبيل السخرية، يبيعه لهم مقابل الويسكي: تركها مشاري هواجسها ولشعورها الحاد بالذنب وتحميل نفسها مسؤولية كل

(1) تصف سلوى معاناتها هذه بقولها لمريم وعناب: شوفي قدامك، سلطان راح وخلاي ولا عطاني قرش واحد. طول عمري وأنا اتلقى الخوازيق، لكن أنا الحمارة لم أتفاد ما حدث لامي، لم أجد الحفاظ على أرجوحي. تفريني الأرجوحة فأركبها وانسى نفسي. لكنني في كل مرة أكلها وأقع على رأسي، لكن أكبر خبطة عرفتها كانت مع أرجوحي الأولى، حكاية حي الأول، هل سمعتا بمثل رواية كهذه؟ واحدة تغازل رجلاً وتتزوج أخاه؟ الأرجوحة، ص 110.

(2) الأرجوحة، ص 127.

(3) نفسه، ص ص 125-130.

(4) نفسه، ص ص 135-137.

(5) نفسه، ص ص 57-58.

الخراب الذي وقع، ومخاوفها من أن يكون مشاري قد كَفَّ عن حبها. ومضى⁽¹⁾. لذلك تنتهي الرواية بفشل البحث عن مشاري، الذي ربما لن يعود، وفي الأقل لن يعود عاشقاً كما كان، بل ربما يعود عاجزاً جنسياً، كما غدا عاجزاً شاعراً ومهندساً جيولوجياً معاً.

8- هوية التناس: مدام بوفاري

من خلال تخصص البطلة الساردة في الأدب الإنجليزي، ودراستها لرواية "مدام بوفاري" للروائي الفرنسي جوستاف فلوبيير في أحد المقررات الدراسية، تحضر شخصية هذه البطلة "مدام بوفاري" حضوراً لافتاً؛ خاصة أن هذه البطلة مارست الجنس المحرم مع عشاقها، بسبب خيبتها مع زوجها البليد عاطفياً وجنسياً، ما يدعوها إلى البحث عن الحب والجنس في علاقات حب آئمة؛ ليصل الأمر بها إلى الانتحار بعد أن تخلى عنها هؤلاء الذكور المتوحشون، الذين استغلوا جسداً، ولم يقدموا لها المساعدة في مستنقع ديونها، في المنظور السردي⁽²⁾.

لذلك ترى مريم أن حياتها وحيات صديقتها سلوى وعناب تشبه - إلى حد كبير - حياة "مدام بوفاري"، أو هن "وجوه أخرى لمدام بوفاري، ضائعات في البؤس، يفتشن عن حب مرّ على قلوبهن، مسّ شغافهن، وترك رائحته في ثيابهن، لكنه اختفى. كلهن دفن حياً خذهن. فررن من وجوه بؤسهن الزوجي، الذي تحتم عليهن حمله وحدهن، تتراكم أوجاعه الصامته في القلب واليدين وعضلات الظهر. فيما وجد ذكورهن طرقات أخرى لكسر رتابة الحياة أو الفرار منها، ومضوا وحدهم في عالم الذكور الكبير الشاسع الخالي من المحاذير⁽³⁾. ولكن الفرق بين هؤلاء البطلات ومدام بوفاري، هو أنها بدت أكثر حرية منهن، لأنها اختارت رغم بؤسها أن تحب وأن تموت⁽⁴⁾، وهن لا يقدرن على ذلك بحكم حرمة الحب والانتحار معاً.

(1) نفسه، ص 39.

(2) الأروحة، ص 157.

(3) نفسه، ص 158.

(4) نفسه، ص 169.

لاحظنا في سياق هذه الرواية أن البحث عن المال والحب والجنس كان أهم ما يميز حراك البحث لدى بطلات الرواية الثلاث (مريم وسلوى وعناب)، لكن هناك فرقاََ بينهن؛ إذ تبحث مريم عن الحب الشرعي وبالذات مع زوجها مشاري، وتبحث عناب عن متعة الجسد في سياق بيعه في علاقات جنسية غير شرعية، وتبحث سلوى عن المال الوفير، الذي يجعلها ترضى بزيجات تغدق عليها مالاََ، ولو كان ذلك على حساب إنسانيتها وكرامتها... وهن في هذا السياق كأنَّ كلاً منهن يسرن في محاكاة متخيل رواية مدام بوفاري، أو المرأة التي بحثت عن الحب والجنس والمال، وفشلت في الحصول على أي منها!!

تصف عناب حريتها في التصرف بجسدها، بغض النظر عن العيب والحرام والخطيئة، معيدةً هذا التصرف إلى تربيته الاجتماعية في مجتمع قبلي لا يهتم بها، وينظر إليها على أساس أنها مجرد جسد أو سلعة جسدية للبيع، تقول: «عندما يريك المجتمع طوال عمرك على أنك مجرد جسد يتمتع به الرجال، فلماذا لا يكون الجسد هو أول سلعة تفكرين في بيعها؟ على الأقل تكون هذه إرادتك أنت، جسديك وأنت حرة فيه، هل في الأمر خطيئة؟»⁽¹⁾.

وهنا عندما ترى مريم صديقتها متجهتين إلى البحث عن المتعة في أجساد الآخرين وفي تعاطي الخمرة والتبغ والحشيش، ولا يكون ذلك إلا من خلال وجود المال الوفير.. فإنها تدرك جيداً أن هروب مشاري منها، يجعله في مستوى صديقتها، باحثاً هو الآخر عن متعته بعيداً عن جسد زوجته الذي بدأ يترهل بعد ولادتها طفلين. لكنها عندما تتأمل جمال جسدي صديقتها، وهروب أزواجهن منهما، تدرك أن للرجال أسباباً كثيرة في هجر نسائهم، وهذا ما يجعل بحث المرأة عن الحب أو المتعة أو المال طريقاً محكوماً بالفشل في مستوى العلاقات الشرعية أو غير الآئمة، دون أن يمنعها هذا من جرأة الدفاع عن تصرفات مدام بوفاري في أثناء دراستها أحد مقررات الأدب والنقد كما أسلفنا، فتقول: «إن مدام بوفاري لم تحطى حين أحبت، والحب يجب ألا يقود إلى الموت أو القتل. ما قتل مدام بوفاري ليس الحب، بل عدم الحب، وعطش روحها التي راحت تتخبط في إدارة حياتها، وتراكم الديون، وعجز زوجها

(1) الأرجوحة، ص 111.

الكلي وشخصيته البائسة⁽¹⁾. وكأن في هذا تفسير لضياح هوية هؤلاء النسوية، وهو يمكن أن يردّ السبب في ذلك إلى عدم وجود الحب الحقيقي، والزوج المحب، والمال النظيف... في حياتهم، ما يشكل غياب هوية نسوية حقيقية قوية غير يائسة!!

9- التركيب

ما الهوية؟! وما اللاهوية؟

إذا اعتقدت امرأة ما أن بيع جسدها الجميل بسعر عالٍ في علاقات جنسية آتمة، أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟

وإذا اعتقدت أخرى أن المال من خلال زيجات راجحة - رغم كونها عاشت في أسرة ثرية- هو أقصر الطرق إلى التمتع بكل شيء في الحياة، سواءً أكان حراماً أم حلالاً؟ أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟!

وإذا اعتقدت ثالثة أن الحب -رغم الظروف كلها- من خلال الزواج الشرعي هو العش المثالي الحقيقي في هذه الحياة - رغم فساد الذكر أيضاً- أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟

وإذا بنيت صورة مصغرة لامرأة رابعة منفتحة ومتحررة، في ذهنية امرأة أخرى تتوق إلى الحرية والانفتاح، أفي هذا التصور هوية أم لا هوية لتلك المرأة الرابعة؟!

هذه هي إشكالية الهوية أو اللاهوية في مقاربتنا لرواية الأرجوحة "لبدرية البشر". تفضي دلالة اسم الأرجوحة إلى هوية وفي الوقت نفسه لا هوية، لم تشكلها المرأة لنفسها، وإنما شكلها هذا المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه؛ لأن الذي يركب الأرجوحة - عادة- لا يحركها من ذاته حراكاً فاعلاً، ولا بد أن يكون هناك آخرون يحركونها، ولا يركبون عليها، ومن ثمّ فهم الذين يأرجحون راكبها العاجز أو المهمش؛ وهذا الراكب بقدر كونه مثبتاً أو واهماً بهذا التثبيت على أرجوحته، فإن إمكانية سقوطه عنها متوقعة في أي حين، وكثيراً ما يحصل وقوع الراكب كثير الحراك أو التمرد... ومن ثم يغدو سؤال الهوية

(1) نفسه، ص 157-158.

واللاهوية' الرئيس هنا: هل هذه الأرجوحة التي تمثل القيم والنظم والأنسقة والمفاهيم التي استلبت فعل المرأة وكيانها أو كَوْنَت عنها، في مجتمع أبوي ذكوري مغلق هي الهوية أو اللاهوية' بالنسبة إلى المرأة؟!

تجيب الرواية في مئة وستين صفحة عن هذا التساؤل المهم، من خلال حراك بطلات الرواية، وهو حراك "بطلات بلا هوية" عموماً، وهو العنوان الرئيس الذي عنونت به هذه المقاربة، في سياق إشكالية الدور الاجتماعي أو الجندري الذي تعيشه أو لا تعيشه المرأة في هذا التخيل السردي المسكون بالإيديولوجيا النسوية، التي تثير أسئلة كثيرة، أهمها سؤالان: ما هوية المرأة؟ وما دورها في الحياة؟!

ليست الإشكالية المحورية في وجود هوية للمرأة أو عدم وجود هذه الهوية، وإنما تكمن في فلسفة الدور الاجتماعي للإنسان في الحياة؛ أي عندما يحول هذا الدور إلى وظائف بيولوجية مقسومة بين الذكر والأنثى؛ ليعلو دور الذكر ويتضخم، في مقابل انتهاك دور الأنثى؛ ومن ثم لا بد أن تنتهك إنسانية المرأة، وحرمتها، وثقافتها، وجسدها، ودورها في الاقتصاد، والمجتمع، والسياسة، والتعليم، وبناء الأسرة... إلخ، بحسب المنظور النسوي. وهنا تحديداً - في سياق هذا الانتهاك - تُهمَّش هوية المرأة، ويضمحل وجودها، فتغدو كبش فداء، إن لم تقبل أن تكون ثوراً يحمل العالم على قرنيه... في المجتمعات ذات الهيمنة الذكورية، التي تعبر عنها رواية الأرجوحة تعبيراً نسوياً عميقاً!!

لنستعرض بإيجاز أبرز ملامح حراك معاناة بطلات الرواية الأربع، واستلاب هويتهنّ الأنثوية، وهوياتهنّ العرقية/ الاجتماعية: عناب، وسلوى، ومريم، وسوسن، بحسب هذا الترتيب، المستند إلى حجم درجة انتهاك دور كلّ منهن في المجتمع الذكوري، بحيث تصبح أسماء النساء ذات دلالة سيميائية في الكشف عن دور المرأة ووظيفتها السلعية التشيئية في المجتمع في المنظور النسوي.

أولاً: عُنَاب:

- 1- فتاة جامعية، سوداء(كرهت طفولتها بسبب لونها)، وقد تحولت أسرتها من طبقة العبيد إلى طبقة الخدم.
- 2- انتهك سيدها الأبيض جسدها، وهي طفلة في العاشرة من عمرها؛ لتزج وهي في هذا السن، سترًا للعار المهتمش أيضاً، زوجةً للسائق "عبده" اليميني الكهل العاجز جنسياً المشبع بالقات والخمرة والحشيش.
- 3- تدخل في فرقة "أم سليم" للأعراس، وتمارس الجنس الآثم مع صديقتها موزي من جهة، ومع الثري عبد الله من جهة أخرى.
- 4- يتطور إيمانها بجسدها صياد الرجال، كاصطياد الوجيه الملياردير سلطان العاجي.
- 5- تتحول إلى "موس" في فراش الأثرياء، انطلاقاً من قناعتها بأنها وحدها تملك جسدها الفاتن؛ كاسمها "عُنَاب"!!
- 6- تغدو حياتها مغتربة عبثية مسكونة باللهو والمجون: التدخين، والخمرة، والحشيش، والملاهي الليلية، وممارسة الجنس الآثم!!

ثانياً: سلوى:

- 1- فتاة جامعية، نمت كنعجة -كما تقول- في أسرة ثرية وذات سلطة، بها تسع أمهات، وهي أسرة "خضيرية"!!
- 2- تحب جارهم يوسف بن عيسى، لكنها تجبر على أن تتزوج أخاه عبد الرحمن.
- 3- يضربها زوجها عبد الرحمن ويكسر أضلاعها مراراً، ويقدم لها الهدايا الثمينة تعويضاً وندماً عن أفعاله، فتتولد لديها ظاهرة حبها للمال، ولو على حساب كرامتها وإنسانيتها!!
- 4- تُطلق من عبد الرحمن، ثم يتزوجها سلطان العاجي زواج مسيار لتغدو كاسمها "سلوى"، ومن ثم يصبح هدفها في الحياة أن تتمتع ببقايا فحولته، والأهم من ذلك بماله الوفير...

- 5- يطلقها إختوتها من سلطان العاجي، لتبقى علاقتها به، وتتوثق صلتها بصديقتها أيام الجامعة "عنان".
- 6- تغدو حياتها مغتربة عبثية مسكونة باللهو والمجون: التدخين، والخمرة، والحشيش، والملاهي الليلية، وكذلك ممارسة الجنس الأثم!!

ثالثاً: مريم:

- 1- فتاة جامعية قبيلية، معلمة مدرسة، تحاول دوماً أن تتمرد على القيم والأعراف القبلية التي تستلب النساء.
- 2- تحب مشاري، وتقيم معه علاقة عاطفية محتفظة بعذريتها للزواج، ثم تنتهي هذه العلاقة بالزواج، الذي لا يلبث أن يدخل في دائرة الفشل.
- 3- تبحث عن الحب من خلال الزواج فقط، وتحديدأ من خلال حبها لزوجها مشاري، الذي يضيق في الهروب من البيت، وتعاطي الخمرة، والحشيش، وربما الجنس المحرم، كصديقتها سلوى وعنان.
- 4- تطرح أسئلة كثيرة في سياق البحث عن هويتها في مجتمع أبوي تقليدي، وعن هوية المرأة عموماً، في سياق المقارنة بين بطلات الرواية وشخصية "مدام بوفاري" في الرواية التي تحمل هذا الاسم للروائي الفرنسي جوستاف فلوير.
- 5- ترفض الانغماس كصديقتها سلوى وعنان أو كزوجها مشاري في اللهو والمجون: التدخين، والحشيش، والخمرة، والجنس غير الشرعي؛ وهي بذلك تبقى كاسمها مريم منقطعة عن الرجال.
- 6- تعتقد أن ثقافتها وقراءتها للكتب هما السببان المباشرين في كونها امرأة مختلفة عن نساء أسرتها المستسلمات لواقعهن أولاً، أو عن صديقتها المستسلمتين للهوهمها ومجونهما؛ لذلك تغدو حياتها مغتربة لا عبثية!!

رابعاً: سوسن:

1. تبدو أكثر تحرراً وانفتاحاً؛ لأنها فتاة شيعية.
2. كأنّ زواجها ناجحٌ.
3. يعدّ مذهبها مرفوضاً في البنية القبلية المهيمنة على المجتمع.
4. لا يوجد لها حراك أو صوت فاعل في الرواية، وكأنها كاسمها "سوسن" نبت أعجمي!!

خامساً: النتائج:

في ضوء ما سبق، تبدو شخصية المرأة عموماً في رواية الأرجوحة بلا هوية، تعبر عن حقيقتها وصفاتها وتميزها. وكان دورها في المجتمع مهمّشاً ومستلباً، بسبب هيمنة القيم الذكورية القبلية، التي تفعل دور الذكر المتحكم بالأرجوحة، وتهمّش دور الأنثى التي تتركب الأرجوحة.

وحتى مع تشكل هوية أو هويات للمرأة -بغض النظر عن صلاحها أو فسادها- فإن تشكل هوية معينة في اللاهوية من منظورنا الواقعي أو المثالي؛ يعني أنّ هذا التشكل لا بدّ أن يجري في مجرى غياب الهوية الشمولية الحقيقية المغايرة للمرأة، مادمت هذه المرأة، في المنظور السردى النسوي، تعيش في مجتمع أبوي (بطرياركي) يضطهد حريتها، ويحدد أدوارها، ويحجب فاعليتها ويحدّ من تأثيرها في المجتمع والحياة؛ وهي بذلك مسيرة لا مخيرة، كما تبدو في حيز أرجوحته الضيقة، في مستوى الدلالات العميقة لهذا الحيز المستلب والمهمش والفاقد لأية هوية إيجابية، على الرغم من كون الأرجوحة ظاهرياً ظاهرة احتفاء وعناية بالمرأة في سياق التسليع أو التشييء!!

لقد عبّرت رواية الأرجوحة من بدايتها إلى نهايتها عن إشكالية نساء بلا هوية أو هويات، وقد بآء بحث المرأة عن الحب بصفته هوية إنسانية مع الرجل بالفشل الذريع؛ لذلك يتحمل الرجل و المجتمع الذكوري المهيمن إثم غربة المرأة واستلاب هويتها، بل ضياعها في مفاسد الحياة وشهوانياتها المحرمة، الأمر الذي جعل نهاية الرواية مفتوحة نحو عوالم أكثر قتامة وسواداً بالنسبة إلى المرأة.

الفصل الثالث

زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية

قراءة في رواية " 23 يوماً " لعبد الله سعد العمري



الفصل الثالث

زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية

قراءة في رواية "23 يوماً" لعبد الله سعد العمري

مقدمة

أحياناً، تبدو الرواية الأولى لكثير من الروائيين سيرة ذاتية أو مكوئناً حميماً من سيرهم الذاتية؛ لأنها تجربة أولية مسكونة باحترافية معرفة الذات من جهة، وتعبر عن تجربة معيشية، تستحق أن تكتب وتُنشر في منظور كاتبها من جهة أخرى، وهي ربما حالة فرح أو حزن بالكلمات من جهة ثالثة.. إلخ!!

لكن أن تسعى الرواية الأولى إلى أن تكون تجربة إنسانية متكاملة نسبياً، باستثناء صفحات محدودة تمثل سيرة كاتبها، فهذا يعني أن تلك التجربة الإنسانية عميقة ومختصرة إلى درجة أن تكتب صاحبها قبل أن ينوي كتابتها بآليات الباحث أو الإعلامي؛ فهي تجربة إنسانية كيميائية إبداعية، لا بدّ أنها ستخرج في ثوبها الفاعل المؤثر، وبأحاسيس صادقة ذات سقف عالٍ تجاه صراع غير متكافئ، بين قوة صهيونية شريرة تمتلك أسلحة القتل والدمار كاملة، وقوة أخرى تتمثل في شعب فلسطيني شبه أعزل، تُدمر بيوته فوق أطفاله ونسائه، دون حول أو طول، باستثناء الأمل بالله سبحانه وتعالى.

عندما تقرأ هذه الرواية القصيرة نسبياً، لا بدّ أن تشعر بأنك أمام عمل سردي ليس تاريخياً ولا إعلامياً، وليس أدب مقاومة، أو إيديولوجيا شوفينية... إنه قصيدة شعرية طويلة... أو وهج إنساني تأملي... أو فانتازيا ألامعقول...

بدت هذه الرواية أبعد ما تكون عن اللغة العادية السكونية التراتبية التي يمكن أن توحى بأنها عملة... وكذلك أبعد عن أن تصل فيها إلى نتائج أو أحكام جمالية غير مبشرة بخير من خلال عشر صفحات أو أكثر... بدت لغة السارد - في عمومها - إبداعية متدفقة متنوعة متناصّة، ومن ثمّ فإنها إشكالية في مستوياتها اللغوية، الأمر الذي برر عنوان هذه المقاربة

مَنابع اللغة، كمدخل جمالي إشكالي، يمكن تفحصه في سياقات عديدة: العنوان، والأنثى، والإعلام، والحوارية، والوصف، وخصوصية المكان، والموت، والمقاومة، وكسر السرد، وفلسفة الواقع التراجيدي، وكنز الواقعية السحرية، والنهاية المفتوحة... وغيرها؛ وهي المفردات التي شكلت العناوين الفرعية في هذه المقاربة.

1- فضاء العنوان

يفضي عنوان الرواية الرئيس '23 يوماً' والعنوانان الفرعيان: العربي 'عملية الرصاص المسكوب'، وقبله العبري 'מבצע לאפדת ילאוקה' (مفتسح عوفرت يتسوكه-عملية رصاص مسبوك) إلى اجتياح الكيان الصهيوني لغزة في أواخر عام 2008، فيما شاع في الإعلام بـ 'عملية الرصاص المسبوب'؛ أي إن 'المصبوب' تعني أن يكون الرصاص سائلاً، بفعل النار، فيصب أو يسكب، أو يسبك... ومن ثمّ تفضي هذه الكلمات الثلاث الإعلامية (مصبوب)، والعبرية (الترجمة الحرفية: مسبوك) والسردية (مسكوب)... إلى دلالة أو إشارة وحيدة تكشف عن طبيعة الحرب المدمرة التي خاضها كيان الاحتلال الصهيوني ضد الفلسطينيين في أكثر منطقة في العالم كثافة سكانية، ما يؤكد معاناة الإنسان العربي الفلسطيني وتضحياته الهائلة بفعل آلات المجازر الصهيونية الإجرامية.

من هذا الفضاء الذي تتشكل فيه عناوين الرواية الثلاثة، تغدو الكتابة عن غزة عربياً أو عالمياً ذات أبعاد إنسانية في الدرجة الأولى، وهي كتابة لا تحتاج إلى تجربة يخوض فيها أي كاتب المعاناة الحاصلة بسبب هذه القوة الصهيونية العظمى التي تهيل الرصاص أو تصبه على البشر والحجر والشجر... بحيث يصبح الإنسان تحت هذا الركام المتشكل من هذا الفعل الوحشي حكاية أو حكايات فاجعة، لا بدّ أنها ستلهم المبدعين درجات عليا من التفاعل بها؛ لتخرج نصوصهم المتخيّلة ربما أكثر واقعية من الواقع نفسه بطريقة أو بأخرى، وذلك بعد أن غدا هذا الواقع (أو هذه الحرب غير المتكافئة) أكثر تخيلاً من أي خيال موغل في التخيل والأسطورة. وكثيراً ما ردد غسان كنفاني صاحب رواية 'أم سعد' أن الواقع الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني، وما نتج عنه من شتات في المخيمات، وما يتعرض له من مجازر عديدة، قد غدا أكثر تخيلاً من الخيال؛ أي أنّ ما يحدث في الواقع الفلسطيني هو أكثر غرائبية مما

تتخيله في الخيال الغرائبي أو العجائبي، وهذا ما يحدث في سوريا اليوم على أيدي عصابات الشيعة ورعاع الحشاشين الجدد.

2- الأنثى بطلة

اختار السارد (عبد الله سعد) بطلاً لروايته أنثى، ولم يختر ذكراً... قد نفسر ذلك تفسيراً إشكالياً، يفضي إلى كون الحرب الفعلية حرباً نفسية في مثل هذه الحرب الجائرة أو غير المتكافئة، أي إنها تعدّ ذات أبعاد نفسية بالدرجة الأولى. ولعلّ أبرز المواقع التي تتشكل فيها الأزمات النفسية داخل الشخصيات، هي مواقع إنسانية المرأة الأنثى تحديداً، في حرب يعد الذكور فيها وقودها الجسدي لا النفسي؛ لذلك يصبح التكوين الأنثوي النفسي محفزاً للمبدع؛ كي يتغلغل داخل أعماق هذه النفس البشرية الرقيقة، وهي تتشكل من خلال حجم المعاناة وتفرعاتها في حراك تراجمي للأنثى بطلة أو شخصية رئيسة؛ لأن السارد ليس مؤرخاً ولا إعلامياً، بقدر كونه صاحب رؤية جمالية متكاملة، وتعدّ الرواية سيدة الكتابة الإبداعية اليوم في إنتاج كثير من الرؤى والجماليات والمواقف والخطابات... إلخ.

يضاف إلى ذلك أن المرأة الراوية أو البطلة تجعل من الرواية خطاباً بعيداً عن نمطية الكتابة السردية الذكورية الخطابية الاستعلائية في الحروب؛ أي أن يدعي كل فريق أنه المنتصر، من خلال أنماط السرد الذكورية إعلامياً وإبداعياً، وحينئذ تصبح الكتابة السردية مجرد تجريد للأحداث في مستوى الدفاع عن إيديولوجيات محددة، على طريقة انتصارات المهزوم التي تشير إليها حركة حماس -على سبيل المثال- بعد هذه الحرب، ومن ذلك انتصارات حزب الله بعد اجتياح الكيان الصهيوني لجنوب لبنان، في المنظور الشوفيني عند هؤلاء المهزومين المنتصرين، علماً بأن الهزيمة ظاهرة إنسانية محضة، عندما تتعلق بمجابهة الإنسان شبه الأعزل لآلة الحرب الصهيونية التي تجتاح غزة جواً وبحراً وبراً، كما اجتاحت مخيم جنين وجنوب لبنان قبل ذلك.

هكذا تشكلت في بداية الرواية شخصية الفتاة الفلسطينية زهرة بنت محمد هاشم، ابنة الثمانية عشر عاماً، وهي تعيش مع أمها أنتصار، بعد أن فقدت أخاها (شادي) شهيداً في

إحدى مواجهات انتفاضة الحجارة لجيش الاحتلال الصهيوني، هذا الجيش الذي تعود على أن يصب الرصاص على الأطفال صباً، وكذلك فقدت أباهما، الذي فقد بصره في أثناء سجنه تسعة أعوام في سجون الاحتلال أيضاً، ثم توفي بوباء التهاب الكبد الذي أصابه في السجن... فأسماء: زهرة، وانتصار، وشادي في هذه العائلة المتفائلة المحبة للحياة كما تظهر في سيميائية أسمائها، توحى بإنسانية الإنسان التي تستلب بمدافع الكيان الصهيوني أو رصاصه المصبوب في سياق الشهادة والموت !!

يختزل السارد من خلال شخصية "زهرة" مكونات الشخصية الفلسطينية، فهي الفلسطينية المحاصر بالجيش والجدران والحواجز والمعابر، المكبل بجوعه وفقره وشقائه وخوفه وعزلته، المتشكل في فلسفته وثقافته وتدينه الأكبر من عمره بالنسبة إلى الأطفال والمراهقين، المسكون بكوابيس التفكير بمصيره، وأرضه المحتلة، ووحدته الوطنية والحصار الذي يخنقه... إلى درجة أن يغدو اسم "زهرة" (هذه الزهرة التي تذبل سريعاً) لا ينسجم مع الواقع الذي تعيشه هذه الشخصية في زمكانية الاحتلال على أرضها المحتلة، تقول: "لماذا لم أكن (حنظلة! أو ليمونة!) هذا هو الاسم المناسب لهذه البيئة! آه!"⁽¹⁾. كذلك نجد أنّ أمها "انتصار" لا يتحقق انتصارها إلا من خلال قدرتها على التحمل والصبر على فقد الابن والزوج، وتربيتها لابنتها، وصمودها مع هذه الابنة، في مستوى هذا الصمود غير القابل للانكسار أو الهزيمة، وكل ذلك من خلال شعرية هذا السرد في التعبير عن تجذر الزهرة بأرضها بعد أن غدت حنظلة أو ليمونة بالضرورة، في رمق من الأمل الذي يصارع الموت: لم يبق لزهرة سوى شمعة أمل أضناها التعب من الاشتعال، والريح تحاول وأد هذا النور، ودفن هذا المستقبل المحفوف بكامل الخطورة⁽²⁾.

لكن زهرة تختلف عن حولها، في كونها أديبة أريية تنظم الشعر وتعشق الكتب، بل وتسحر بمنطقها الناعم العقول⁽³⁾، وهي مغامرة تحقق أهدافها رغم استحالتها، ولهذا السبب

(1) عبد الله سعد: 23 يوماً (عملية الرصاص المسكوب)، دار الفكر العربي، الدمام، 1433هـ، ص10.

(2) نفسه، ص9.

(3) نفسه، ص16.

أو لغيره تتوافق العلاقة العاطفية بين السارد المبدع وبطلته روايته المبدعة أيضاً، وهذا يعني حرص السرد على إبراز شاعرية الحرب في كونها حرباً مدمرة من جهة، وأنها تبرز الشخصية الفلسطينية القادرة على أن تتحمل كل هذا الدمار الذي ينهال عليها من جهة أخرى؛ لأنها شخصية صاحبة حق متمكن في الأرض والسماء معاً، كما هو حال العلاقة بين زهرة الأرض وهديل السماء؛ باعتبار الفتاة "هديل" صديقة لزهرة في الجيرة والمدرسة والأحلام. إذن، يعدّ تشكّل معظم شخصيات الرواية من النساء: زهرة وأمها، وهديل وأمها، وبثينة النجار، ونساء أخريات... بعداً إشكالياً، يجعل هذه الرواية أقرب إلى بنية العلاقات الإنسانية في مواجهة مارد الاحتلال الصهيوني المجرم.

3- حاسة الفلسطيني السادسة

شكّل الاحتلال الصهيوني في حياة الفلسطيني حاسة سادسة، هي حاسة الشعور أو التوقع بما سيحدث على أيدي مجرمي الحرب هؤلاء، وهنا يتشكل التوقع بصفته استجابة طبيعية للمعاناة اليومية، ولكنها معاناة تصبح جحيمية من خلال هذا القصف المتواصل جواً وبراً وبحراً على غزة وغيرها. لهذا حمل صباح اليوم الأول للحرب -قبل أن تبدأ- إحساس هذا الفلسطيني بالمصيبة، سواء أكان هذا الإحساس من خلال الروائح الكريهة التي انبعثت مع الفجر، أم من خلال التشبع بالتوجس المنبعث من الشعور بمحدث شيء ما، أم من بعض التصرفات على طريقة شر البلية ما يضحك... هذه ثقافة شعبية دارجة في المجتمع الفلسطيني، لا تدخل في باب التطير؛ لأنها ثقافة تكشف عن أن الاحتلال الصهيوني، يحمل في كل حين من الإجرام ما يؤكد أنه شر مطلق، وبذلك لا تطير في هذا التوقع أو التوجس أو الإحساس بوجود شر الحرب داخل إنسانية الإنسان في وطنه المغتصب.

وبعد أن تبدأ الحرب، فليس هناك إلا الرصاص المصبوب من الطائرات الصهيونية على أنفاس لم تعد تتوجس؛ لأنها ألفت دوي الانفجارات وصوت القذائف، وزجاجة القنابل! في بضع ساعات لم يعد يشكل هذه الأنفاس أن ما يجري هاجس؛ إذ انضموا جميعاً لفكرة

المقاومة، وصخرة الصمود⁽¹⁾، من منظور أن المقاومة والصمود، ومن ثمّ التضحيات والخسائر الفادحة هي خيار هذا الشعب في مواجهة هؤلاء المجرمين، الأمر الذي شكل حاستهم السادسة، نحو توقع الشر والإجرام الصادر من هؤلاء المستعمرين المستوطنين القتلة. وتعد هذه الحاسة جزءاً من بوابة التخيل في كتابة الرواية.

4- السياق النفسي

يلتفت السارد في الفصل الثاني أو اليوم الثاني للاجتياح إلى البعد النفسي لدى البطلة (زهرة)، فإذا كان اليوم الأول يحمل في طياته حاسة التوجس، ثم هجمة الرصاص المصوب الأولى، فإن اليوم الثاني الذي لم تغب عنه الانفجارات، تبدو الحالة النفسية فيه أكثر إشكالية من غيرها، حيث البعد النفسي للفلسطينيين أكثر تماسكاً ووحدّة في سياق الحرب. تحضر لغة الشعب الجبار² في وحدته وتكاتفه، وهذا ما يؤكد هويته على لسان الأم (انتصار) بقولها: إحناء مثل الماء كل ما يبتفرق ييجتمع من جديد⁽²⁾، وهذا أيضاً ما يكسر -في المنظور السردى- الآلة العسكرية الصهيونية وما تحمله من حرب نفسية من جهة، ويؤكد صمود هذا الشعب رغم العجز العربي، وامتلاء محطاته الفضائية بالحفلات الغنائية وبرامج التسلية والترفيه من جهة أخرى، بل يتبع ذلك أن يرفض الناس طلب الحكومة المقالة بأن يتركوا بيوتهم، ويتوجهوا إلى الملاجع ومدارس الأونروا، ومن ثمّ فهم يصرون على البقاء في البيوت في مواجهة قدرهم المحتوم في الصمود على أرضهم وداخل بيوتهم: رامين كلمة نابليون (ينبغي إنقاذ الشعوب رغماً عنها) بالحجارة⁽³⁾.

يحاول السارد (الكاتب) أن يتغلغل بوساطة إشارات عديدة إلى أعماق النفس الفلسطينية خلال الحرب -ولا أميل إلى استخدام ألفاظ الغزوة والغزوية- في مواجهة قوة

(1) نفسه، ص 16.

(2) نفسه، ص 20.

(3) نفسه، ص 21.

صهيونية مجرمة في ظل عجز عربي وعالمي، وواقع فلسطيني مجهض بالفقر والكوايس والتشردم قبل الحرب تحديداً.

ولعلّ أهم مؤشرات النفس المطمئنة للفلسطيني أنها تتولد من خلال إيمان الشخصيات الفلسطينية المطلق بقدره الله على حمايتهم، ووقايتهم مما يصبّ عليهم من دمار وموت؛ لهذا يكثر السارد من التناص مع الإشارات الدينية المطمئنة (آيات وأحاديث)، التي تفضي إلى الإيمان بالقضاء والقدر خيرهما وشرهما. وهذه هي فكرة الخلود والاطمئنان إلى السلامة النفسية في مواجهة شبح الموت.

5- توظيف لغة الإعلام

يشكل الإعلام (التلفاز) وسيلة رئيسة في التعرف إلى الحرب، وإلى ردود الفعل في العالم؛ لهذا تبدو أخبار "عاجل" لافتة للشخصيات التي انقطعت صلتها بالعالم، والتي تعد التلفاز وسيلة وحيدة - عندما تكون هناك كهرباء- لمعرفة ما يجري حولها، وهي الشخصيات التي لم تعد تسمع سوى أصوات الانفجارات، ولا ترى غير شمس القنابل الحارقة؛ لهذا يصبح النوم لديها بعين واحدة؛ لتحقق العين الأخرى بالتلفاز ومداخل الأبواب.

في العموم، تبدو صورة الإعلام العربي سيئة في الذاكرة الفلسطينية، وهذا ما تقدمه هذه الرواية في مستوى الانتقاد للإعلام العربي بلسان شخصيات فلسطينية، ليس عبثاً أن تكون جدّاً وجدة، باعتبار الأجداد من ذوي الخبرة العالية في الاكتواء بسلبية هذا الإعلام، الذي يخدم - في عمومه- السياسة الصهيونية، ومن ثمّ لا يخدم المعاناة الفلسطينية: أجدد يقول: إنتو بس تطلعوا صواريخ المقاومة! وتقاطع الجدة: وين الحصار والجوع اللي عايشين فيه 4 سنوات؟ وألحين حرب المطر! وش سويتوا لنا؟... الجدّ... بعض القنوات كلها رقص وأغاني، إذا جاءت الأخبار طلّعوا صواريخ المقاومة، وأطفال إسرائيل!⁽¹⁾

يكشف هذا النمط من التحليل الشعبي العميق لفشل الإعلام العربي المستلب في مواجهة الإعلام الصهيوني المهيمن، عن درجة عالية من الوعي، بل إن هذا الإعلام غالباً ما

⁽¹⁾ نفسه، ص 42.

يخدم مكر هذا الكيان؛ عندما تبدو صور الصواريخ الفلسطينية في هذا الإعلام كأنها تدمر المستوطنات الصهيونية أو أطفال الصهاينة تحديداً؛ ليغدو الوضع الفلسطيني وفق هذا التصور الإعلامي في سياق الضحية التي تتحول إلى جلاّد، والجلاّد الذي يتحول إلى ضحية - في المنظور السردى!!

وكثيراً ما تكشف هذه الرواية المعنية بالتعمّق في إشكاليات الواقع الفلسطيني، عن هذه الظواهر اللافتة المستنبطة تاريخياً وواقعياً لمصلحة الكيان الصهيوني الذي يملك طاحونة إعلامية مهيمنة!!

6- الحوارية والوصف

تجاوزت اللغة السردية السرد التقريرى، إلى الاحتفاء بالوصف بصفته تقنية سردية مهمة، تلتفت إلى التفاصيل والهوامش؛ وكأنك كمتلق تعيش في هذا الواقع مع هذه الشخصيات، وهذا يسهم في تخصيب اللغة، وهي تحتفي بتحوّلات المكان بفعل الدمار، وتحوّلات نفسيات الشخصيات، التي قررت أن تعيش مصيرها على صخرة الصمود التي حطت عليها رحالهم، رغم محاولات الاحتلال الصهيوني في تدمير نفسيات الناس، ودفعهم إلى الرحيل والهرب!!

وإضافة إلى تقنية الوصف، نجد مساحة للحوار بين زهرة وأمها من جهة، وبين هاتين وعائلتي أم هديل وأبو رامي، وزهرة وبثينة... الأمر الذي يضيف ألفة حميمة بين هذه الشخصيات في وضع يعاني من قلة الطعام، ونفاد الماء، وتلوث الهواء، بالإضافة إلى القصف المستمر، وسقوط الجرحى والشهداء، وتدمير البيوت على سكانها!! ولعل ميل اللغة إلى اللهجة الحوارية الفلسطينية الدارجة "المفصّحة" إلى حد ما، هو سياق لغوي يعطي اللغة درجة حرارة عاطفية عليا، ومن ذلك بحث زهرة عن أمها، بعد أن تصحو من التخدير في حوار مع الطبيب والمرضة:

- دكتور! أمي! أمي!

- الحمد لله على السلامة يا أختي، إنت بخير إن شاء الله وما فيك إشى.

- أمي فين؟ فين أمي؟...
- أمك إن شاء الله بخير! أنت نامي ألحين...
- أمي ماتت ولا شيء؟
- وين أمي؟ جاوبي وين أمي؟⁽¹⁾.

هناك مشاهد حوارية عديدة، كالحوار بين زهرة والصحفي، وزهرة والشاب الذي يطلق الصاروخ، وحوار زهرة مع الناس في سياق دورها الإعلامي الجديد، الذي تحولت فيه إلى صحفية مبتدئة في هذه الحرب. والأهم من ذلك أن حوارها مع شاليط يعبر عن حتمية الصراع العربي الصهيوني، بصفته صراع وجود لا صراع حدود.

كذلك يتميز أسلوب السارد بالاحتفاء بالوصف، الذي يتناول التفاصيل في وصف الأمكنة والأزمنة والشخصيات، وذلك من خلال تعميق الصلة بزمكانية حراك شخصياته، وتحديد شخصية زهرة، ومن ذلك وصف حراك أم حمزة في أثناء الطبخ: تطبخ أم حمزة على أخشاب عمارة مجاورة، لم تتمكن من الاكتمال بعدا تضع حب الذرة في ماء عكر قليلاً، ويظل فوق النار لنصف ساعة، يتبادلن خلالها الحديث! ويلهو طفل خلود على أنقاض منزل جارهم المدمر⁽²⁾. ومن ذلك أيضاً هذا الوصف لقلق زهرة وتوتر نفسياتها تجاه خطبتها لابن التاجر الثري: يتسم تفكيرها بالجدل! القرار السريع أو التأني! تذهب للنوم، وتطرق بابه فلا يجيب! تتقلب كالحية! تحدث نفسها كالمجنون! ما بين إشباع العاطفة وشق طريقها إلى ما تريد! حاجتها للرجل كالنظرية الهندية للحب! فهي ولدت بنصف شطر، والذي تحبه يكون قد ولد بالنصف الآخر⁽³⁾.

(1) نفسه، ص 28-29.

(2) نفسه، ص 79.

(3) نفسه ص 100.

7- خصوصية المكان

يتشكل المكان في قطاع غزة من خلال الحرب المدمرة، حيث البيوت المدمرة، والشوارع المليئة بآثار الدمار، وحركة الناس في اتجاهات عديدة: أركام وقطع الإسمنت المتناثر وصوت صفارات الإنذار وضجيج الإسعاف... كانت الشوارع على غير عادة الحروب، ففي وسطها الناس غادية ورائحة! منهم من يسعف ومنهم الشارد! ومنهم من يصور! ومن تملكه الفضول ليعيش أجواء هذه المغامرة (ص 23).

وتعد حركة زهرة في المكان هي الحركة الرئيسية، بما تمتلكه هذه الحركة من فتازيا، كوصولها إلى الأسير الحمساوي "جلعاد شاليط"، الذي تحتجزه حركة حماس في أنفاق تحت الأرض، ثم هروبها بعد أن أجرت حواراً سياسياً معه، ومحاولة عناصر حماس أن يلحقو بها لقتلها أو أسرها ظناً منهم أنها عميل للاحتلال، بعد أن تنكرت بلباس كتائب القسام، وكأنها أحد عناصرهم؛ بسبب قصف الطائرات (نور الجيف) لكل الأمكنة، التي تبدو صورتها على هذا النحو: عندما خرجت على الشارع مرة أخرى! وتوارت عن الحفي الدافئ؛ استلهم دموعها منطق الاشتراك بلغته البسيطة لا المذهبية! أحست بأنها عادت لأصلها، إذ لامس قلبها منظر الدماء، وشاهدت أعمدة الدخان الأبيض والسام، ورأت نور الجيف تحوم في القطاع وتقصف!⁽¹⁾

يبدو المكان مسكوناً بالخراب والدمار؛ لأنه تحت الحصار والقصف والإجرام. وقد بدت الصورة الكلية للفلسطيني ملتحمًا بمكانه (وطنه) المصيري؛ لأنه لا يجد بديلاً عنه في مواجهة احتلال مغتصب، يستلب المكان بالدمار والقتل باستخدام أسلحة محرمة دولياً ضد شعب أعزل.

(1) نفسه، ص 105.

8- إشكالية الموت

من الطبيعي أن يشكل الموت في أحياء غزة ظاهرة رئيسة في هذه الحرب؛ وقد بدت الرواية حريصة على إظهار فعل الصدمة، التي تحدث لزهرة أو لأمها أو لمن حولهما، في هذه الحرب التي تصب الرصاص والمتفجرات على الناس صباءً، فيقع الموت تحت كتل الإسمنت أو على الشوارع، ما جعل رائحة الأمكنة تستشري في الهواء بسبب الجثث والأشلاء التي لم تدفن نتيجة تواصل القصف، وقد ظهر ذلك من خلال نشر أعداد كبيرة للشهداء، ومن ضمنهم شهداء انهيار البناية التي تقيم زهرة في قبوها، وقد مات جميع من في البناية باستثناءها، حيث كسر ساعدها وسبابتها ورضّ ساقها، ثم كانت فجيعتها بسبب وفاة أمها في هذا الانهيار.

في السرد، لا بدّ ألا تموت زهرة في هذه الحرب، في الأقل قبل أن تنتهي الرواية، والسبب يعود إلى أن اختيارها بطلّة للرواية يحتم على السارد ألا يميّتها على الرغم من تعرضها للموت عدة مرات، لهذا كان بقاؤها حية أشبه بالمصادفة أو الفانتازيا، التي تعيدنا إلى مخزون الحكاية الشعبية، التي تصر على انتصار الأبطال، فهل ستتصر زهرة؟! أم أنها ستبقى الراوية والمروية بضمير الغائب في هذه الرواية التي كانت نهايتها مفتوحة؟!!

يتحول الموت إلى مشهد متكامل في حياة زهرة التي تفقد أمها بعد أن فقدت أخاها وأباها، لكن موت أمها جعلها كأنها تفقد حياتها؛ لأنها فقدت الانتصار. ولعلّ ما تشاهده في المشفى من حالات إسعافية كارثية: الأم تجهض، والطفل يسقط، والرجل يبكي، والشيخ يحتضر، حيث تبدو كأنها ملقاة على مقبرة فيها بعض حياة، ولا متقد غير الخالق - سبحانه وتعالى- من هذه المصائب الجمة؛ لذلك تقرر زهرة أن تخرج من المشفى، بعد أن تأخذ من الصحفي المصاب (تامر ريان) الكاميرا والسترة الواقية، وتنطلق إلى شوارع غزة بصفتها صحفية مبتدئة في قناة الحقيقة، وكأنّ الإعلام في مستواه الإنساني هو النقيض للموت في هذه الحرب الجائرة!!

كذلك يصبح الموت بالنسبة إلى الفلسطينيين أرحم من الحياة، عندما تكون هناك أساليب حربية بشعة، وبالذات من خلال استخدام الكيان الصهيوني للأسلحة المحرمة دولياً،

مثل:الفسفور الأبيض الذي ينسج التشوه نسجاً، فيذيب اللحم ويصنع السرطان! فيترك أثراً بالغ الخطورة؛ فيفقا العين، ويشل الأعضاء، ويبقي ضحيته في صراع دائم حول جدوى الحياة بعد الإصابة به⁽¹⁾.

هكذا يشكل الموت بعداً محورياً في التهام شخصيات الرواية الرئيسة، فالكل ينتظر دوره في هذا الموت الفاجع بفعل القصف الصهيوني المتواصل، الذي يستل الأرواح " كيوم النحر عند القطيع"⁽²⁾، وفي ذلك تأكيد لإنسانية القضية العربية الفلسطينية التي يتناولها السارد في هذا الخطاب السردى المهم في مجالي التأريخ والكتابة الجمالية عن الصراع العربي الصهيوني.

9- تهميش المقاومة الفلسطينية

تغيب فاعلية المقاومة الفلسطينية عن الرواية، وهي إن حضرت فإنها تتمثل في صواريخ حركة حماس في الفصل السادس، ومع هذا الظهور يتشكل نقد السرد للإعلام الذي يظهر هذه الصواريخ بجانب خوف أطفال الكيان الصهيوني منها، حتى يمرض عالمياً على الفلسطينيين، وكأن المقاومة الفلسطينية المشروعة هي التي تهاجم الكيان الصهيوني. هذه لفظة سردية مهمة جداً؛ لأن إسرائيل معنية مع إجرامها بحق الفلسطينيين أو غيرهم أن تظهر نفسها إعلامياً بأنها ضحية كبرى عاجزة عن التصدي لصواريخ الإرهاب الفلسطيني في زعمها. من هنا بدا صوت الصاروخ الفلسطيني:غريباً! له فحيح كالحية، وينطلق كالأعمى لا يدري أين يقع⁽³⁾، وهذا يفسر أيضاً كون الصواريخ طعماً أو مبرراً كي يجتاح به الكيان الصهيوني غزة، كما اجتاج جنوب لبنان، وقبل ذلك نجيم جنين؛ لأن هذا الكيان معني بهذا الطعم؛ وكان المعركة حرب بين قوتين متكافئتين، أو أن حماس هي الأقوى والأدهى في هذه المعركة، التي تأتي فيها آلات الحرب الصهيونية على كل شيء في غزة، ولا

(1) نفسه، ص 62.

(2) نفسه، ص 45.

(3) نفسه، ص 41.

يكاد يحدث شيء للصهاينة على أية حال. لكن يصورّ وضعهم في أسوأ أحوالهم؛ ليبرروا إجرامهم!!

هناك لفئة سياسية أخرى مهمة في الرواية تجاه المقاومة في غزة، كما تظهر من خلال الحوار بين زهرة وبثينة، فبثينة التي تريد أن تنخرط في المقاومة الشعبية الرسمية دفاعاً عن النفس، في الوقت الذي ترفض فيه زهرة هذا الانخراط، تمسكاً بالرأي الذي يقول: إن المقاومة جزء من الجدار الرامي إلى تسببها في دمار الشعب وانقسامه!⁽¹⁾، هذا باعتبار المقاومة مختزلة في "حركة حماس" التي انقلبت على السلطة الفلسطينية، واستقلت بغزة، ربما في سياق المشروع الصهيوني الساعي إلى تشرذم الصف الفلسطيني، والتخلص من غزة التي تضم أكثر كثافة سكانية في العالم، من خلال إقامة إمارة إسلامية هشة، في التصور العام للتشرذم الفلسطيني.

وبجانب هذه المقاومة المتقدّدة في السرد يظهر الجانب الآخر الأسود، وهو جانب العملاء الذين يخدمون الاحتلال، ومن هؤلاء والد بثينة النجار، التاجر الذي يتعامل مع الاحتلال من خلال استيراد البضائع التجارية الإسرائيلية، وهذه العمالة وإن لم تكن مباشرة فهي تعد في غير مصلحة المقاومة، وهذا ما يجعل ابنته بثينة، تتخلى عنه، وتنخرط في المقاومة الشعبية مع زهرة! من خلال تأسيسهما لجمعية حقوق الفلسطينيين برئاسة زهرة، هذه الجمعية التي ستلاقي تأييداً - كما تتصوران- وبالذات من النساء. وهناك أحد العملاء يتجسس على الجمعية وزهرة، بل إنه ساعد إحدى الطائرات الصهيونية على اقتناصها، إلا أنها نجت بأعجوبة، ثم يظهر دور هؤلاء العملاء وتأميرهم من خلال شخصية العميل حاتم، والعميل الآخر المتابع لزهرة بصفتها (العمليّة 77)، والعميل التائب سليم⁽²⁾.

(1) نفسه، ص 53.

(2) نفسه، ينظر الفصل العاشر، ص 65-71.

10- كسر السرد

في متن الرواية روافد عديدة، تسهم في كسر البنية السردية التراتبية، فتتحول هذه البنية إلى بنية درامية، أو حوارية صحفية، أو حوارية فلسفية كونية، أو قصة قصيرة، أو حلم (كابوس)، أو قصيدة، أو وصف، أو مذكرات، أو ذكريات، أو خطبة دينية-سياسية، أو رحلة، أو تقارير صحفية، أو حكاية شعبية، أو مقامة، أو تناص مع خطابات أخرى عديدة: آيات قرآنية كريمة، وأحاديث شريفة، وحكم وأمثال، ومقولات سياسية وفكرية وفلسفية مختلفة... إلخ.

إنّ هذا النهج -بكل تأكيد- هو إغناء للكتابة السردية، ومحاولة جادة لإعطاء الرواية بعدها الجمالي التجريبي في تعددية الأجناس، وفي هجينة الكتابة السردية، وفي تنوع الخطاب اللغوي وتعددته، على الرغم من محدودية الشخصيات أو الأحداث في الرواية !!
يمكن بناء شجرة متنوعة لتعددية الأجناس في هذه الرواية القيرة نسبياً، الأمر الذي جعل بنيتها هجينة، وهذه السمة تعد من أهم سمات الرواية غير التقليدية (الرواية ذات البنية السردية الحكائية). وهذا ما جعل هذه الرواية لم تكتمل في ذهن القارئ إلا بعد أن يتم قراءتها كاملة.

11- فلسفة الواقع

يلجأ السارد إلى الخروج من أجواء الحرب على غزة، فيلتفت إلى الواقع الفلسطيني ذاته، في نسيجه الاجتماعي، الذي يتلقى القصف الصهيوني جواً وبراً وبحراً؛ وذلك بصفته مجتمعاً فيه قضايا وإشكاليات اجتماعية مختلفة، تستحق أن تحظى باهتمام السرد. من هنا يسعى السارد إلى أن يفلسف هذا الواقع، من خلال بعض الظواهر المهمة فيه، منها: التركيز على إنسانية القضية الفلسطينية، من خلال 'جمعية حقوق الفلسطينيين' التي أنشأتها زهرة وساعدتها في ذلك بثينة، والنظر إلى المشافي الفلسطينية التي تعاني من نقص كبير في إمكانياتها في ظل حرب جائرة، وتماسك الأواصر الاجتماعية الإنسانية بين الناس في أثناء الحرب، وظاهرة ثراء التجار في القطاع ودورهم في مساعدة الناس مادياً، وبعض ذكريات الطفولة

التي تجعل زهرة ذات ارتباط عميق بماضيها الطفولي، وتشكل ظاهرة العملاء التي ولدت منذ الاحتلال الصهيوني، ما مكن هذا الكيان الغاصب من تنفيذ خطته الإجرامية بمساعدة هؤلاء العملاء، وكذلك بعض الظواهر الطبيعية الجميلة، كهطول المطر، وغير ذلك.

في هذه المواضع السردية وغيرها، تتكون إشكالية جدلية السرد من خلال تداخل الشخصيات مع واقعها مجيره وشره؛ ففي سياق العملاء المتعاونين مع الاحتلال الصهيوني - على سبيل المثال - تحضر فلسفة السواد الكامنة في البشر، تقول زهرة لبثينة: 'كل إنسان يا بثينة يمتلك سواداً في قلبه، ينفق منه عند الحاجة وغير الحاجة! إنه الإنسان! الوحش الذي غطى بشاعته بلباسه! غطاه نابليون بنفاقه! ونوبل بندمه! الإنسان يا بثينة أنا نبي بطبعه، تماماً كما يقول ديفيد هيوم (تدمير العالم ولا خدش في إصبعي!)'⁽¹⁾.

كذلك تغدو حال المشافي مزرية؛ لأنها لا تستطيع استقبال الأعداد الكبيرة من الجرحى، يقول الطبيب سمير حمودة في لغة إخبارية مسكونة بالمعاناة: 'يأتينا في الساعة أختي العزيزة بل في الدقائق عشرات المصابين في هذا المستشفى الصغير الذي قُصِف جزءه الجنوبي قبل يومين بالتحديد؛ ليؤكد لنا هذا العدو انتفاء الرحمة منه، وضربه بكل المناشدات الدولية والإنسانية عرض الحائط'⁽²⁾.

وعندما يهطل المطر ينسى الناس الحرب؛ ليستمتعوا بأجوائه الجميلة، وكان الحرب غير موجودة؛ لأن الناس تعودوا على هذا العدوان، وأن ثقتهم بالله هي الحاضرة في نفوسهم: في ذلك اليوم تكونت إحدى السحب الركامية وسمع الرعد! كان جواً جميلاً أدخل البهجة إلى زهرة وبثينة وكل من في القطاع. ظلوا جميعاً يتراقصون تحت المطر، وينظرون إلى السماء! كأنه ليس هناك سوى مغيث واحد هو الله، وهو حقاً كذلك!⁽³⁾ في هذه الأجواء أيضاً تعمق الصلات في التكافل الاجتماعي، كما يظهر من خلال العلاقة بين النساء، وعملهن المتواصل لتجاوز هذه المحنة الكبرى، على الرغم من معاناة كل منهن: لا تستطيع

(1) نفسه، ص 70.

(2) نفسه، ص 76.

(3) نفسه، ص 79.

زهرة اليتيمة، ولا بثينة المهاجرة، ولا خلود المترملة أن يكنّ بمعزل عن العمل، أو يضعن أنفسهن في إجازة مفتوحة!⁽¹⁾

وتلتفت البنية السردية إلى التجار، الذين يضطرون تجارياً إلى استيراد البضائع الإسرائيلية، وكأنهم في هذا السياق جزء من العمالة للاحتلال، ما يحقق لهم ثراء كبيراً بجانب الفقر الشديد في المجتمع كله، الذي يجعل أكثر من ثمانين بالمئة من سكان غزة تحت خط الفقر بسبب الحصار الصهيوني المفروض عليهم، لهذا تأتي صورة الثراء الذي تعيشه زهرة مع صديقتها بثينة في بيت والد بثينة التاجر لوحه رمزية لافتة، فتشعر زهرة حينئذ بمظاهر الثراء في السكن والطعام، بل يطلب أحد التجار خطبتها لابنه، ما يولد لديها صراعاً في كونها من عائلة فقيرة، ستصعد فجأة إلى ثراء فاحش، بعد أن لجأت مؤخراً إلى حي الأثرياء الذي لم تقصفه طائرات العدو، في إشارة رمزية إلى عمالة للاحتلال بطريقة أو بأخرى: "مائدة الغداء لم تر زهرة مثلها يوماً عدا نظيرتها في التلفاز! رغد عيش وابتسامة غنى! تؤكد روايات العطور وتلك المباخر المبهرة!... لا روايات أشلاء ولا مناظر دماء ولا أعداد شهداء داخل إطار هذا القصر! هذا البيت كأنه صمم لمن أراد نسيان الحرب!"⁽²⁾

وتزداد فلسفة الواقع تعقيداً في منولوجات زهرة، وهي تعيش لحظة الصراع في الموافقة أو عدم الموافقة على الزواج من إسماعيل ابن أحد أثرياء التجار في غزة، ما يجعلها تعيش صراعاً ذاتياً، يتحول إلى أشعار وخطب، في عالمها الخاص، الذي غدا بموج بالسرحان الشديد والشك، و"كأنها رائدة فن الشك"⁽³⁾.

لكن فلسفة هذا الواقع الفلسطيني الإنسانية تبدو أكثر حميمية من غيرها عندما تحاول شخصية زهرة أن تعبر عنه من خلال ماضيها في أسرته التي لم يبق منها أحد (الجد، والجددة، والأب، والأم، والأخ)، لذلك تحرص على الاحتفاظ بكيسها أو بكنزها الذي يربطها ببعض آثار ماضيها الإنساني الحميم: "هناك في الكيس الذي يحمل جزءاً من ذكرياتها صوت ينادي

(1) نفسه، ص 79.

(2) نفسه، ص 89.

(3) نفسه، ص 103.

عليها في هذا الوقت، لتسترجع ما تشاء من طفولتها عبر مشاهدة ما تبقى منها! تخرج من الكيس غرة جدها هاشم المرقشة بالسواد، والتي لم تفارق دولاها النبي المهلهل عندما كانت في منزلها قبل الحرب! وخمار جدتها الذي كان آخر من صافحها عند موتها، وقميص أبيها المخطط الذي استمر يرتاده طوال العشر سنوات الماضية⁽¹⁾.

لا شك في أن هذا الواقع يكتنز بأكثر من هذه المشاهد المتنوعة، التي حاول السارد أن يقدمها في سياق آثار الحرب على الحياة الفلسطينية، وبذلك لم يحرص خطابه السردي في التركيز على الحرب ذاتها، حيث يعمل هذا التركيز على أن يجعل الرواية تفقد تنوع لغتها وإيجاءات دلالاتها.

12- الكنز والواقعية السحرية

على طريقة الرواية التاريخية، نجد أن هناك جانبين: أحدهما تاريخي والآخر عاطفي مع وجود تنوع في الموضوعات الأخرى، فقد حاول السارد (الكاتب) أن يبيث هذه الطريقة في روايته، عندما جعل زهرة في سياقها التاريخي تتشكل كشاهد عيان على ما يحدث في غزة من إجرام يرتكبه الاحتلال، وهي في الوقت نفسه - في هذا السياق التاريخي - كانت تبحث عن كنز، لم نعرف كنهه إلا في نهاية الرواية، وأيضاً وجد في حياتها الجانب العاطفي (الحب والزواج) من خلال العلاقة الجديدة التي عرضت عليها؛ في أن تكون زوجة لإسماعيل ابن أحد أثرياء غزة، بعد ما أبدته من فصاحة وبلاغة ووعي في الدفاع عن حقوق الفقراء على مائدة الأغنياء في اجتماع التجار الأثرياء، وكان هذا العرض نوع من أنواع الاستقطاب لإجهاض مشروع زهرة نحو تأسيس جمعية حقوق الفلسطينيين.

كان هناك على امتداد الرواية الرواية كنز سري، في مكان سري، تسعى زهرة للوصول إليه، وقد استعانت ببعض معارفها أو أقاربها في الوصول إلى هذا الكنز، الذي يتلخص - في المحصلة - في بحثها عن "جلعاد شاليط"، الذي أسرته عناصر حركة حماس، وكان

(1) نفسه، ص 97.

أحد أهم الأسباب التي أدت إلى غزو القطاع، وكان هناك حرص شديد لدى حركة حماس في المحافظة عليه؛ لمقاومته فيما بعد بأسرى فلسطينيين في سجون الاحتلال الصهيوني.

يذكرنا هذا البحث برحلات السندباد الخطرة، وقد لاقت زهرة خطراً كاد أن يودي بحياتها؛ إلا أنها تتمكن أخيراً من الوصول إلى نفق تحت الأرض، يحتجز فيه شاليط، بعد أن تلبس ملابس عناصر حركة حماس، التي تظهر عينيها فقط، وقد ضخمت صوتها لتبدو ذكراً، ثم تتمكن من الوصول إلى "شاليط"، وإجراء حوار معه يتلخص في (أسئلة فلسطينية وإجابات صهيونية).

كل ما تكبدته من عناء في هذه الرحلة كان من أجل أن تستفيد من الحوار مع "شاليط" عالمياً، في سياق لفت أنظار العالم إلى تأسيسها لجمعية حقوق الفلسطينيين، التي أسستها وتولت رئاستها بالانتخاب. وبعد أن تنهي الحوار معه، وتسعى إلى الخروج من النفق، يشك عناصر حماس في تصرفاتها؛ فيقتلون الشاب الفلسطيني الذي ساعدها، ويلاحقونها؛ لاعتقالها أو قتلها، ظناً منهم أنها "عميل" للموساد الصهيوني، لكنها تنجو منهم نسبياً في نهاية سردية مفتوحة، في ضوء مفهوم الواقعية السحرية في بناء الأحداث السردية في جانب "الكتز" تحديداً.

13- النهاية السردية المفتوحة بالضرورة

جاءت نهاية حكاية زهرة في عالم غزة المجهض بالحرب الجائرة نهاية مفتوحة. ربما تفضي هذه النهاية إلى رواية أخرى، كما يصرحُ تركي كاتبُ الرواية في نهاية كتابته لها... فقد تمكنت زهرة من الوصول إلى "شاليط"، وأصبح لديها تسجيل فيه حوارها معه، وتمكنت من الهروب من النفق المظلم الذي يعج بعناصر حركة حماس تحت الأرض، حيث المدخل إليه من بين العمارات السكنية، وفي نهاية جريها الفانتازي، تختبئ تحت شجرة وارفة الظلال، لكنها لم تنج نهائياً؛ لأنَّ هناك بندقية لأحد عناصر حماس تشير إليها؛ ولا نعرف إن كان سيقتلها أو يعتقلها أو تتمكن من التمويه والنجاة منهم، خاصة أنها تخلصت من لباس عناصر حركة حماس، وعادت إلى لباسها الأنثوي، الأمر الذي يكشف عن تدني مستوى الشبهة بها.

هكذا جاءت هذه النهاية المفتوحة الملبسة، على هذا النحو: "نزعت ما عليها من الزي العسكري، فعادت كسائر الفلسطينيات المحتشمات، ومضت تمسك بيدها الحوار العربي الإسرائيلي! قفزت قبل وصول رجال الحركة من نافذة الطابق الأول التي تؤدي إلى مزرعة صغيرة، بها شجرة كين. لم تر زهرة شجرة كين بهذا الحجم الضخم! تنهار قواها وتجلس تحتها... يا شجرة الكين! أعندك من حل لما نحن فيه؟ يا شجرة الكين! أفيضي علينا الظل دوماً! كانت ترفع رأسها والمطاردون يحيطون بها، تسأل الجماد والنبات! تجيها شجرة الكين بجشجة أوراقها، وأعضاؤها تتمايل يمنة ويسرة، لاوية رأسها تقول: لا! ترى أحدهم يشير إليها ببندقيته"⁽¹⁾.

هذه النهاية الحوارية الشاعرية المفتوحة لحكاية زهرة التي تذكرنا بحكايات شعبية فلسطينية كثيرة، تتحاور فيها الأنثى مع الشجر والحجر... هي نهاية تكشف عن وعي بجمالية أن تكون النهاية على هذا النحو من الإلغاز والترميز؛ لأن الواقع الفلسطيني غدا -كما أسلفنا- أكثر خيالية من الخيال، في ظل هذه الحرب الجائرة التي يشنها الكيان الصهيوني المحتل على غزة وغيرها، وأيضاً مع وجود تناقضات سلبية كثيرة داخل المجتمع الفلسطيني نفسه.

14- الحكاية الإطارية

بدأت الرواية بزمكانية محددة، في الصفحة التي تلي الإهداء: الجمعة 30 ديسمبر 2008م (واشنطن - فندق فور سيزون - شارع بنسليفينا أفينيو - بالقرب من البيت الأبيض)⁽²⁾. وقد بدأ التاريخ والمكان كأنهما يخصصان البطلة الراوية زهرة بنت محمد هاشم، ثم نكتشف في نهاية الرواية أنهما يخصصان كاتب الرواية تركي العربي الذي يدرس في قسم السياسة بجامعة جورج تاون، فهو الذي كتب رواية عن الحرب على غزة، وقد جعل نهاية

(1) نفسه، ص 111-112.

(2) نفسه، ص 6.

الرواية أو حكاية زهرة تتوقف في تلك اللحظة الحرجة - كما أسلفنا، حيث يبحث عناصر حماس عن الشخص الذي دخل إلى النفق، وأجرى حواراً مع الأسير "جلعاد شاليط". وهذا يعني أنّ هذه الرواية جاءت ضمن حكاية إطارية، وهي حكاية زهرة الفلسطينية داخل حكاية تركي العربي مع صديقية: اليهودي الكس، والمسيحي مايكل، وهذه الحكاية الإطار هي حكاية مختصرة، تبدأ بتاريخ ومكان، هما بداية حكاية زهرة: الجمعة، 16 يناير 2009م (واشنطن -فندق فور سيزون - شارع بنسيلفيا أفينيو)، مروراً بهؤلاء الطلاب الثلاثة: عربي (تركي) مهموم بحرب غزة، ويكتب رواية عن هذه الحرب، ويهودي (الكس) لا يعترف بإسرائيل، لكنه يتبنى أفكارها عن الإرهاب في غزة، ومسيحي (مايكل) متعاطف مع الفلسطينيين، حتى كاد أن يصبح فلسطينياً خالصاً.

تدور بين الطلاب الثلاثة حوارات سياسية، لكنهم في المحصلة أصدقاء متعايشون في معاداة الصهيونية في ظل الحرب المسعورة على غزة، على الرغم من وجود أستاذ صهيوني، يسعى دوماً إلى النيل من تركي والحط من شأنه؛ لأنه عربي تحديداً؛ وانتهاءً بقدرة تركي العربي على أن يكتب هذه الرواية التي تستجيب لعاطفته الإنسانية الواعية تجاه هذه الحرب الجائرة، التي تؤهل قياداتها إلى درجة مجرمي الحرب.

15- التركيب والغلاصة

ثمة إشكاليات جمالية (فنية)، وأخرى رؤيوية (الرؤيا والرؤية)، وثالثة في المضمون والمواقف، تتمتع بها هذه الرواية، التي تكتسب قيمتها من كونها حرصت على عديد من المزايا السردية، التي يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

1- خلعت هذه الرواية الثوب التاريخي، أو ما يفترض أنه ثوب يؤرخ للحرب الصهيونية التي اجتاحت غزة، وكذلك تحررت من الثوب الإعلامي التقريرية الوصفي، الذي غالباً ما يفقد اللغة حرارتها الإبداعية؛ ليركز على الخبر أو الحدث بصفته خبراً أو حدثاً صادماً. وقد انتابني قبل أن أبدأ قراءة هذه الرواية الشعور بالتوجس من أن تكون اللغة إنشائية أو تقريرية تجريدية، ومن ثمّ سيفقد المتن السردية صلته بالواقع أو

بالتخييل الذي ينبغي أن ينهل من واقعية الواقع؛ أي أن تكون اللغة مجرد مقالات إعلامية إنشائية... ثم وجدت بعد القراءة ومنذ الصفحات الأولى في الرواية أن اللغة حية، تنبع من واقع المأساة الفلسطينية، من خلال حراك شخصياتها، التي تتكلم بلغة الشارع الفلسطيني، دون أن تتخلى اللغة كليةً عن بعض المظاهر الإنشائية، التي تميل إلى المبالغة غير المبررة أحياناً، وإلى العبارة المسجوعة أو الخطابية في واقع لا يقبل السجع من ناحية أخرى... ولكن الرواية- في المحصلة- لغة إبداعية ذات رؤى إشكالية.

2- بدأت الرواية في المستوى التجنيسي ذات منحى هجيني بانورامي؛ لأنها اعتمدت على نصوص وخطابات عديدة، إبداعية وعادية. ويعد هذا النهج في الكتابة السردية بعداً جمالياً تجريبياً؛ لأن الرواية الحديثة لا تتوقف عند الحكيم أو السرد التقليدي باستخدام أحد الضمائر لتقديم حكاية أو حدث. وقد ساعدت تقنية الفصول القصيرة على هذا التنوع في الكتابة السردية، التي تكسرت فيها حركية السرد من خلال الحوار، والوصف، والشعر، والتأمل، والتناص، وغيرها. وبذلك يوجد في الرواية بعد تجريبي واضح، يتضح تحديداً من خلال تقنيتين سرديتين: إحداهما تعددية الأجناس الأدبية والخطابات التداولية، وأخرهما غياب أفق التوقع بالنسبة إلى المتلقي، الذي لا تكتمل عنده حكاية الرواية وبنيتها المتكاملة قبل أن ينتهي من قراءتها.

3- جاءت اللغة السردية -في عمومها- لغة شاعرية، قد وصلت إلى درجة كتابة الشعر عدة مرات، عدا عن كون اللغة الثرية نفسها مكتنزة بالشاعرية، التي تبعدها إجمالاً عن اللغة التقريرية المباشرة!! ولعل عاطفة السارد الجياشة تجاه هذه الحرب هي البؤرة التي عمقت صلة لغته بالشاعرية؛ لأن القيم الإنسانية العميقة لا تحتمل لغة عادية أو لغة مناسبات، تفتقر لحميمية تكوينها وصدقها العاطفي والفني معاً.

4- قدمت الرواية شخصية الأنثى بطلة وشخصية رئيسة، فأسندت البطولة إلى الفتاة 'زهرة'، وشاركها في هذه البطولة شخصيات رئيسة عديدة من الفتيات والنساء منذ بداية الرواية إلى قبيل نهايتها. ومن ثم همشت الشخصية الذكورية، ربما استناداً إلى أن

المرأة هي الأقدر من غيرها في الاطلاع على تفاصيل الحياة اليومية والحراك بحرية أكثر في الأمكنة من الرجال، الذين غدوا مطلب الطائرات التي ترصدهم وتقصفهم؛ لهذا مكنت شخصية زهرة الكاتب من التعامل مع فضاء أوسع في تعددية المضامين، التي تخصب العمل السردي، وتبعده عن السرد التاريخي الممل.

5- تغلغت الكتابة السردية إلى داخل النفسيات الفلسطينية، فأظهرت توقعاتها، ومعاناتها، وآمالها... ولم تقتصر على وصف الأشياء في سياقها الظاهري أو الشكلي؛ لذلك بدت زهرة أكثر حياة مما نتوقع في ظروف حرب طاحنة، ينبغي أن تهيمن على كل شيء، لتجعل أية رواية كأنها تقرير إخباري أو صحفي. ولكن الكاتب جعل الحرب خلفية رئيسة ومهمة في حياة زهرة والفلسطينيين، وفي الوقت نفسه ركز في هذا السياق على دواخل الشخصيات، فكانت اللغة حميمة إلى حد معقول نسبياً، مقارنة ببعض الروايات التاريخية، التي تهتم بالوقائع الظاهرية وأصدائها الخارجية.

6- لم تقتصر اللغة على أن تكون أدبية خالصة أو بلاغية لافتة فحسب، وإنما قدمت مستويين آخرين من الخطاب؛ الأول: متكئ على اللهجة الفلسطينية الدارجة في الحوار بين الشخصيات، والثاني: اللغة الإعلامية المثيرة المباشرة من جهة أخرى، وبهذا تتعدد مستويات اللغة بين الإبداعية، والإعلامية، واللهجية... ولكن في العموم يعد الاتكاء على السياقين الإعلامي واللهجي محكومين بطبيعة الحوار بين الشخصيات، ومقام التوصيل الذي يحتاج إلى لغة إعلامية ميسرة.

7- لم يعيش السارد في المكان، لكنه استطاع أن يتعامل مع خصوصيات هذا المكان بصفتها صورة يومية كانت تشاهد في كل حين على الفضائيات والإنترنت؛ لذلك بدت جماليات المكان مألوفة، ولا تحتاج إلى خبرة بها؛ لأن الحرب ذات طبيعة خاصة في تكوين مشاهد الدمار وحركة الجيش، وحضور الموتى والجرحى... وما إلى ذلك في هذه الحرب العدوانية، التي تغيب عنها التوازنات؛ ومن ثم لا مقارنة بين رصاصة صغيرة، وصاروخ ضخم يهدم عدداً من البنايات!!

8- يعدّ تهميش المقاومة الفلسطينية وبطولاتها في الرواية رؤية مهمة في سياق التوجه الجمالي لها؛ لأن المفاخرة بالبطولات في سياق العجز عن مجابهة قوة عظمى، هو من قبيل حماقة السياسة والثقافية والإنسانية، فلا يعقل أن تتلقى ضربات قاتلة من عدوك على مرأى من العالم كله، وتريد أن تثبت للعالم أنك انتصرت!! ربما هذا ما جعل نواتج الحرب على غزة أو على جنوب لبنان سلبية من الناحية الإعلامية، عندما روجت حركة حماس لانتصاراتها فيما أطلقت عليه اسم حرب أفرقان... لكنّ الكتابة السردية توازنت في تعبيرها عن مأساة فلسطينية إنسانية، لا تحتل المبالغة في الحديث عن المقاومة الفلسطينية أو عن النصر الذي حققته على الاحتلال؛ فالاحتلال في الرواية مجرم حرب والفلسطيني ضحية إنسانية عظمى!!

9- النص السردى -في مجمله- نص مثقف؛ يكشف عن شخصية سارد مثقف، استطاع أن يوظف نصوصاً ومرجعيات عديدة، خدمت البنية السردية ذات الطبيعة الفسيفسائية، وهي نفسها الفكرة البانورامية التي أشرت إليها سابقاً. وإذا لم تكن الرواية على هذا النحو من التنوع الذي يفضي إلى مرجعيات عديدة، فإنها حينئذ لا تستحق أن تتجاوز كونها حكاية، ربما يجد الكثيرون أنفسهم في غنى عن قراءتها في سياق خبرتهم بما حدث، نتيجة المتابعة التلفازية / التية لتلك الحرب!!

10- هذا النص السردى يمتلك وعياً إعلامياً سياسياً اجتماعياً، من خلال بعض البؤر الواعية ذات المواقف المحددة في انتقادها للسياسة أو الإعلام أو المجتمع، فالإعلام العربي شبه فاشل، والسياسة الفصائلية الفلسطينية أكثر فشلاً، والعمالة للاحتلال داخل النسيج الاجتماعي الفلسطيني جنائية... إلى غير ذلك من إشكاليات يصعب حصرها!!

11- لا يمكن الادعاء بأن هذه الرواية مميزة في جمالياتها الفنية، لكنني أعتقد أنها على جانب كبير من الاحتفاء بجماليات فن الرواية، وبخاصة أنها نص قصير، له زمكانية محددة، وتقنية سردية متنوعة، ومحاولة لجعل الشخصيات الرئيسة (شخصية زهرة تحديداً)

شخصية حية داخلياً وبملمح واقعية، ومن ثمّ فإنّ هذا النصّ يملك خصائص التناص
والمثاقفة والتنوع.

12- بكل تأكيد، هناك سلبيات، وبخاصة في الجوانب اللغوية التركيبية، حيث توجد أخطاء
نحوية وأسلوبية... وكذلك نجد أحداثاً قليلة مفتعلة أو غير مبررة واقعياً... وكذلك
الوقوع في بعض الهفوات التي تجعل غزّة كأنها منفصلة عن فلسطين... ولكن هذه
الهنات محدودة، ولا تؤثر في روائية هذه الرواية وجمالياتها المتنوعة!!

الفصل الرابع

إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي (مقارنة في نماذج روائية نسوية سعودية)

الفصل الرابع

إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي (مقارنة في نماذج روائية نسوية سعودية)

تقديم

تعودنا في الدراسات النقدية النسوية أن نتحدث عن استلاب الرجل/المجتمع الذكوري للمرأة. بل يتشكل منظور الخطاب النقدي النسوي في مجمله من خلال حراك الصراع المشبع بالعنف بين الذكورة المستعمرة والأنوثة المستعمرة، في سياق شعور المرأة بأنها ذات كلية مستلبة ومضطهدة في منظومة القيم الذكورية المهيمنة على المجتمع والثقافة والإبداع. ثم تسلح وعي المرأة النسوية في مؤسسات المجتمع المختلفة، وفي الثقافة والإبداع تحديداً، بوعي جديد، يمتلك حراكاً جديداً لامرأة جديدة، تمتلك عالماً جديداً تهيمن عليه، وتعيد تشكيله بطريقتها وأسلوبها، فكان هذا العالم هو عالم الكتابة مسكوناً بجنسوية العلاقة التضادية بالرجل، بوصفه ذكراً قمعياً تجاه امرأة تمثل كبش الفداء في المجتمع.

ليس كل الرجال بصفاتهم الفردية لا الطبقيّة أو البيولوجية يضطهدون النساء، كما ليس كل النساء مضطهدات معانيات؛ إذ إنّ بعضهن يعدّ أكثر إيلاماً واضطهاداً لبنات جنسهنّ من الرجال؛ الأمر الذي يكشف عن تشظّي في المكون النسوي داخل بعض البنات السردية، التي تكشف عن صراع حقيقي بين نساء مستلبات مهمشات وأخريات مستليات امتطين الدور الذكوري التقليدي في قمعهن لبناتهن أو أمهاتهن أو زميلاتهنّ أو قريباتهنّ أو غير ذلك!!

هذه النماذج النسائية التي تمارس الاستلاب في درجات متعددة، تعدّ محدودةً قياساً إلى النماذج النسائية الأخرى التي يطحنها المجتمع والقبيلة والرجل والمرأة النقيض، في المنظور النسوي، الذي يتبنى الدفاع عن نصف المجتمع؛ أي عن الأنثى/ المرأة في المجتمع والثقافة والإبداع.

من هذا المنطلق، تشعر الساردة النسوية أنّ معاناتها تتضاعف كثيراً أو تتلقى اضطهاداً مزدوجاً، عندما تغدو ضحية لإحدى بنات جنسها في سياق اضطهادها ذكورياً؛ كما يبدو ذلك في بعض الروايات النسوية السعودية، موضوع هذه المقاربة !!

تعتمد هذه المقاربة على ست روايات نسوية، اهتمت بهذا الجانب؛ وهي: "البحريات" لأميمة الخميس، و"هند والعسكر" لبدرية البشر، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"عيون قدرة" لقماشة العليان، و"جاهلية" ليلي الجهني، و"الأوبة" لوردة عبد الملك.

فكيف عبرت هذه الروايات عن هذه العلاقة الاستلابية في سياقات امتطاء المرأة النقيض تلك الأدوار الذكورية؛ كأن تكون حارسة القيم الذكورية الاجتماعية في الأسرة، وأن يتنوع اضطهادها للمرأة بحسب موقعها في الأسرة كالأُم، وزوجة الأب، والعمة، والمعلمة، والحماة، والزوجة / الأم التي تقدر ولادة الذكر، والاستلاب بين المثليات... إلخ؟!

1- الأم في رواية "هند والعسكر"⁽¹⁾؛ حارسة قيم المجتمع الذكوري

تشكل شخصية الأم في بعض الروايات النسوية في أدوار نمطية سلبية متنوعة، بحيث تحتزن ابتتها كثيراً من هذه الصور، التي تجعلها محوراً في الكتابة السردية النسوية؛ وذلك لكون هذه الأم حارسة أميناً وهي تتحصن بكثير من قيم المجتمع الذكورية التي تضطهد ابتتها بأساليب قمعية رادعة.

فعلى الرغم من كون الأم مضطهدة، وتعاني كثيراً من السلبيات الذكورية في المجتمع، سواء من خلال طفولتها أو مراهقتها أو زواجها، وحتى بعد أن تصبح أمّاً، إلا أنها تغدو ذكورية في قمعها لبناتها، وكان المجتمع استطاع أن يستلب هذه الأم، وفي الوقت نفسه أن يوظفها أو يسخرها في خدمة أنظمتها وقوانينها التي تسلط على الإناث دون الذكور. ولأن هذه الأم هي الأقرب إلى بناتها من غيرها؛ فإنها تمارس أساليب قمعية عديدة، تتمثل في

(1) بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط3، 2011.

الصراخ، والشتائم، والضرب، وتحريض الذكور على الإناث... وإضافة إلى ذلك، فإنها تنحاز بامتياز إلى أبنائها الذكور، فتسعى إلى تحقيق راحتهم وتلبية حاجاتهم على حساب أخواتهم، بل السعي إلى فرض هيمنتهم عليهن؛ لتبدو أحوالهن في مستوى الإناث المكسورات المعنفات المقموعات بأوامر أمهن وسلطاتها ومؤامراتها.

هكذا نجد شخصية الأم 'هيلة' في رواية 'هند والعسكر' لبدرية البشر، فهي - على الرغم من ماضيها الذي تشبّع بالاضطهاد، وبخاصة عندما زوّجت وهي طفلة قاصر- فإنها تتسم بصفات عسكرية سلبية عديدة في منظور بناتها، كما تروي ذلك ابنتها بطلة الرواية 'هند'، التي تشيد برحمة أبيها في مقابل عنف أمها، هذا العنف المائل في ضربهن، وشتمهن، والشك بتصرفاتهن، وتحريض الأب والإخوة الذكور عليهن، ومن ثم إجبارهن على أن يتزوجن وفق رغباتها المهيمنة على الأسرة. لذلك تنمط صورتها الشريرة الوحيدة لدى بناتها، فتختزل في امرأة بلا عواطف، تتقن الضرب والعصية والصراخ والشتم والشك والتحريض، ومن ثم لا تتجاوز علاقتها بهن كونها سلطة مهيمنة رادعة وجبروتاً ظالماً، تنهال على أفخاذهن الطرية من خلال قرصات مؤلمة تبقى محمرة لعدة أسابيع... لتشكل تصرفاتها هذه الصورة المائلة في أذهانهن منذ أن وعين على الحياة إلى ما بعد زواجهن.

لكن بعد أن تقدمت هذه الأم في السن، واضمحلت جبروتها الناتج ضعفها وانعزالها بسبب تدينها وبأسها من الحياة، نجد أنها ما زالت تنتقدهن وتتهجم على جيلهن، وتستغفر الله من أعمالهن. تقول هند: 'صارت تميل إلى الصمت عندما كبرت، إذ إنها استهلكت كل طاقات صوتها في الصراخ عندما كنا صغاراً، ولم تعد تفتح فمها إلا لكي تنتقد أبناء هذا الزمان العجيب وتستغفر'⁽¹⁾.

إذن، تكونت هذه الأم بصفاتها ذاكرة سلبية استلاية لدى بناتها، وهي ذاكرة لا بدّ أنها تكشف عن كثير من صفاتها التي استلبت كرامة بناتها؛ لأنهن إناث تحديداً؛ كأنها من خلال قسوتها وجبروتها وظلمها لا يمكن أن تكون يوماً مسكينة، كما تقول ابنتها: امرأة قدت من صخر...تدك بدبابتها ضلوع حزني وضعفي... آخر الأوصاف التي تنطبق على

(1) هند والعسكر، ص 25.

أمي هو أنها مسكينة. فهي دائمة الصراخ والتسلط... تفضل إخوتي الذكور وتعاملهم بوداعة، في حين تقسو علينا نحن البنات الضعيفات، أمي تكرهنا لأننا بنات...⁽¹⁾.

حتى الحكايات الدينية التي كانت تقصها هذه الأم على بناتها وهن صغيرات، كانت مرعبة مخيفة، تقصد منها أن تحذرهن من جحيم الآخرة، تقول هند: "كان الله يشبه في مخيلتي وجه أمي، فهو غاضب على الدوام علينا، ويتوعدنا بالحريق الذي كان على الغالب يشبه قرص أصابع أمي التي تولجها في باطن أفخاذنا الطرية. أتذكر العديد من القصص التي ظل رعبها يحفر أخاديه في قلبي، وتعب خاطرني وأنا كبيرة، فتبعث القشعريرة ذاتها التي شعرت بها وأنا صغيرة"⁽²⁾.

وقد وصل الأمر بهند أن تتخيل نفسها يتيمة بلا أم، أو أن أمها زوجة أب ظالمة، تقول: "كنت أتخيل نفسي مثل سندريلا، يتيمة من دون أم، كنت أرى في زوجة أبي الظالمة صورة أمي التي تضربني وتكلفني بالأعمال الشاقة في المنزل. كنت أطمح دائماً إلى الخلاص من هذا المنزل الذي لا يجيني فيه أحد"⁽³⁾، لذلك يتولد عندها انزياح نحو عالم متخيل من خلال قراءتها للقصص، فتتجرف - كما تقول - إلى "عالم أكثر هدوءاً من بيتنا وأكثر سعادة، عالم مريح، لا تصرخ فيه الأمهات، ولا تضرب فيه البنات، عالم مسموح فيه اللعب مع الأولاد، ولا تتعاقب فيه البنات ولا تهددن أمهاتهن بالقتل..."⁽⁴⁾.

لم يكن هناك مجال لتخيل أم رحيمة أو إيجابية في هذه الرواية؛ لذلك بقيت هذه الأم مالكة للعنف، سواء من خلال تحريضها للأب على الفتك بابنته لجرد أنها بنت تلعب مع الأولاد - وهي طفلة - ولما لم ير أبي في لعبي مع الأولاد سوى لعب أطفال، لكن أمي شددت شعري حتى استقرّ بعضه في يدها. قالت لي بعد أن زرعت خمس بقع زرقاء في فخذي: إن رأيتك مرة أخرى مع الأولاد بأقتلك"⁽⁵⁾.

(1) هند والعسكر، ص ص 25-26.

(2) هند والعسكر، ص 29.

(3) هند والعسكر، ص 24.

(4) هند والعسكر، ص 26.

(5) هند والعسكر، ص 40.

وتشجع هذه الأم ابنها إبراهيم الأصغر على أن يضرب أخته الكبرى؛ لأنها تحب الذكور وتكره البنات، كان ذلك بعد عدم فلاحها في تجميد ابنها الأكبر فهد على ضربهن وإيذائهن: " كانت تريده على صورة لم تتفق مع طباعه، أرادته أن يشك على الدوام في أخواته البنات، أن يفتش في أغراضهن، أن يتبعهن في الطريق إلى المدرسة، أن يطردهن من الحارة حين يراهن يلعبن مع الصبية، أن يشدهن من شعورهن، ويعيدهن إلى البيت باقيات... لكنه لم يفعل⁽¹⁾، وفعل ذلك إبراهيم!!

ثم تجبر الأم هند على أن تتزوج ابن اختها؛ بعد انكشاف سرها لأمها مع رجل أحبته، فكانت هذه القصة طريقاً قد مهدت للأم أن تتجبر بهذه الابنة، فترغمها على أن تتزوج رجلاً لا تحبه: " كان يمكن التفاهم مع أبي في أمر زواجي، لولا تلك القصة التي كسرت ظهري وجعلتني عزلاء في حربي الشرسة مع والدتي، وأسلمتني إلى ابن اختها منصور؛ لأنها تعرف أنه الوريث الجدير بالسلطة المحكمة⁽²⁾، ثم كانت النتيجة طلاقها منه بعد أن أنجبت طفلة.

في ضوء ما سبق، بدت هذه الأم جنراً - على حد تعبير هند⁽³⁾، وهي تمارس كل العنف على ابنتها، التي لم تجد غير الكتابة وسيلة للانتصار على هذه الأم، ثم بعد ذلك للانتصار على زوجها الذي كرهته؛ لأنه يرتبط بعلاقة قرابة مع أمها، إضافة إلى أخلاقه السيئة، التي شجعت أمها على رميها في أحضانه بدون رضاها.

(1) هند والعسكر، ص 158.

(2) هند والعسكر، ص 93.

(3) هند والعسكر، ص 62.

2- ثلاث نساء ظالمات يستلبن أنثى في رواية "عيون قدرة"⁽¹⁾: أحقاد النساء

وتكويناتهن النفسية

تميزت رواية "عيون قدرة" لقماشة العليان بقدرتها الفائقة على رسم ثلاث حكايات سردية متكاملة لثلاث نساء، يمثلن ثلاث أمهات لبطلات الرواية سارة، بدءاً من معاناة طفلة عمرها ست سنوات إلى أن غدت طالبة جامعية، ثم زوجة. صحيح أن إحداهن أم حقيقية، وأن الآخرين زوجة أب وعمّة، لكنهن تعاملن مع سارة في مستوى واحد من الأمومة الظالمة، فاخترن في صورة الأم اللئيمة الظالمة في حياة طفلة بريئة، وجدت نفسها بعد طلاق أمها الحقيقية، تعيش في ثلاثة بيوت شهراً كاملاً في كل بيت على التوالي؛ وكل أم من هؤلاء الأمهات الظالمات، اتصفت بصفات مجرمة، وهي تستلب هذه الطفلة الأنثى المسيرة في كل شيء، التي تتحول إلى حالة مرضية نفسية متشعبة، وبالذات في سياق مرض الصرع الذي يتتابها بين الفينة والأخرى، إلى درجة أن غدت تتصور نفسها حشرة معقدة ومجنونة، كما تقول: أنا كحشرة.. كذبابة.. لي عدة بيوت لا أملك منها بيتاً، وعدد من النساء الأمهات لا أعرف فيهن أمّاً، ومجموعة من الرجال أعيش معهم لا أشم فيهم رائحة الأب الحقيقي.. أرى أطفالاً وشباناً وفتيات لا أستشعر طعم الأخوة مع أحد منهم⁽²⁾.

تركب هذه الرواية في نسق من العلاقات الاجتماعية الأسرية النفسية، الذي يكشف عن معاناة حقيقية تعيشها الطفلة/ الأبناء عندما يكون الطلاق وسيلة إلى انهيارات نفسية أو عقد نفسية تتحول إلى حالة مرضية، كما هو حال سارة في انهياراتها النفسية والعضوية والاجتماعية، وكل ذلك ناتج عن طلاق أمها التي اختارت هذا الطلاق بنفسها؛ لتتخلص من أب ضعيف في بناء الأسرة وفي علاقاته العاطفية والجنسية، ما أفرز هروب هذه الأم (عواطف) إلى زوج آخر تحبّه، الأمر الذي فتح الطريق للعممة (أخت الأب)؛ كي تصبح أمّاً بديلة، وكذلك لزوجة الأب (لطيفة) الأم الظالمة القاسية لأبناء زوجها، من هنا تصف سارة هؤلاء النساء المجرمات بقولها: " زوجة أبي وأمي وعمتي، هن سبب تعاسي وشقائي

(1) قماشة العليان: عيون قدرة، المؤسسة الرعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

(2) عيون قدرة، ص120.

وتشردني، أمي بانسياقتها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بمقدما على أمي الذي تعاضم وتضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه.. وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء.. تغار من حب أبي لي.. من جمالي، دراسي، شخصي المرحه.. كل شيء حتى أحالت حياتي جحيماً لا يطاق ووصمتني بمرض نفسي لا يرحم..⁽¹⁾.

كثيراً ما عبرت سارة عن كون بيتها قد غدا حقيقتها التي تحملها في بداية كل شهر لتتوجه بها من بيت إلى آخر: بيت زوجة أبيها، وبيت عمتها، وبيت أمها المتزوجة، وكأنها تعيش _ كما تقول: "بين سنديان عمي ومطرقة زوجة أبي وعصا أمي.. ولا خيار.. ولا راحة ولا أمان"⁽²⁾، تنتقل بين ثلاثة بيوت لا يتحملها البيت الواحد أكثر من شهر، إن لم يكن أقل، وفي هذه البيوت ثلاث نساء رسمن بل دمرن حياتها في منظورها، تقول: "دمرن حياتي وهن يتسمن.. أمي وزوجة أبي وعمتي"⁽³⁾.

كيف عبرت سارة "عن هؤلاء الأمهات؟ وكيف رسمت صورة سلبية لكل منهن؟

1- الأم حواطف: بدت صورة هذه الأم في عيون طفلة في السادسة من عمرها إلى أن غدت زوجة، في صورة أم قوية غاضبة نائرة، كل شيء فيها يهتز، وهي تطلب الطلاق؛ لأنها تحب رجلاً آخر، ثم ترى أنها في قمع زيتتها وفرحتها وعنفوانها وهي تزف إلى رجل آخر؛ حيث تبدو مجرمة ظالمة متجبرة، وهي تلقي بابنتها خارج بيتها الجديد، وتتكرر لها إذا جاءت إلى بيتها قبيل انتهاء موعدها لدى الآخرين. عاشت في هذا البيت الذي لم تعرف فيه إلا المرارة والحزن والألم، ومن ثم لا يصبح لهذه المرأة الأم من اسمها أي نصيب؛ لأن هذه الأم تعيش حياة اللهو واللعب والزينة، كأنها مراهقة لا أم؛ تساءلت.. متى تكبر والدتها؟.. متى تنضج؟.. متى تعرف أن الحياة ليست هوأ ولعباً وزينة وأن المسؤولية كبيرة وعظيمة وخطيرة.. أين الأم

(1) عيون قدرة، ص 25.

(2) عيون قدرة، ص 263.

(3) عيون قدرة، ص 250.

المتفهمة؟ الناضجة، المفكرة باتزان، المحبة بجنان، القوية بإيمان.. أين هي لتدفن في أحضانها الدافئة كل الهموم الجاثمة على صدرها والتي تسد عليها منافذ الحياة وتغلق دونها أبواب الأمل⁽¹⁾.

2- زوجة الأب (لطيفة): حרבاء، نظراتها حاقدة لئيمة "مريرة" ظالمة، تكاد نظرات حقدتها أن تطلق حممها النارية من عينيها، ووجهها كالح، وحقدتها أسود، وشخصيتها قوية نافذة قاهرة، ولا يوجد من سمات اسمها فيها أي لطف أو مودة أو تسامح، تصفها بقولها: في داخلي إيمان كاليقين أن زوجة أبي تمقتني مقتاً شديداً وأنها تود لو تغيبني عن الوجود⁽²⁾.

3- العمة: تعاملها بقسوة، ولم تر منها غير التحقير والاستهزاء والسخرية، كأنها متسولة تطلب صدقتها، تنمر عليها، وتضربها بالعصا، وتشتتمها بشتائم مقدعة؛ كأن تصفها بـ "عديمة التربية"⁽³⁾، ودائماً يتطاير الرذاذ من فمها، ولا تصبح لينة إلا بعد أن تجبرها على أن تقبل أن تتزوج قريبها البخيل (عبد العزيز)؛ ليشع جشع هذه العمة للمال، بل من أجله تقبل أن تعالج سارة على مضض: أرقب تساقط الأفتحة عن وجهها الواحد تلو الآخر.. قناع المحبة الزائف، وقناع الطيبة المفاجئ، وقناع الحنان الذي لا وجود له، وقناع الأم الرؤوم، إنها تفكر بالصفقة التجارية التي توشك أن تخسرهما.. تفكر بالبضاعة التي أدركت مؤخراً أنها معيبة، تفكر كيف تخرج من هذا الوضع بأقل الخسائر الممكنة⁽⁴⁾.

ثم تصف عمتها بهذه الصفات السيئة: "هذه المرأة غزلت بيديها خيوط كفي، ودثرت بالصمت فجيعتي، لم ترحم يمتي ووحدتي وقلة حيلتي... امرأة حاقدة.. اكتشفت في أحد الأعياد أنني أرثدي ثوب ابتتها، فلم تكفني بلومي وتقريعي، بل انتزعت مني الثوب نزعاً،

(1) عيون قدرة، ص ص 205-206.

(2) عيون قدرة، ص 246.

(3) عيون قدرة، ص 160.

(4) عيون قدرة، ص 258.

وامتهنت آدميتي وكرامتي وقبلها طفولتي التي لا أعرفها، وتركتني بثياب داخلية أكتوي بنار الحرمان وأبكي الجور والخذلان.. لم ترحم طفولتي، ولا تحلي أمني عني، ولا حرمانني، بل أوغلت في قسوتها حد الطغيان، وزوجت أبي لامرأة لا تقل عنها قسوة وظلماً، وأعلنت حكم قراقوش..⁽¹⁾.

في ضوء هؤلاء الأمهات المجرمات، بدت الحقيية هي الأم الحقيية لهذه الفتاة منذ أن وعت على حياتها المعذبة مع هؤلاء النساء: الحقيية هي أمني وملاذي وسكني.. فكيف لابنة حقيية أن تحلم وتأمل كما تفعل البنات الحقييات؟⁽²⁾؛ ولهذا جعلت هؤلاء النسوة في مستوى الأحذية، عندما أحضرت هنّ "ثلاثة أزواج من الأحذية"⁽³⁾ دلالة رمزية للقيمة التي غدت هن في نفسها، بصفتهن الإجرامية في تشكيل معاناتها وأمراضها، في رواية مفعمة بمراك هؤلاء النسوة في حياة بطلة الرواية سارة.

3- المعلمة/ الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية الأوبة⁽⁴⁾: الاستلاب باسم

الدين

نجد دور الأم مهمشاً في رواية الأوبة، إلى درجة أن تمنى البطلة (سارة) لو أنها توفيت بدلاً من أبيها؛ لأنّ هذه الأم كائن مقيت، وجودها كعدمه، هي والهامش سواء. وهذا ما يجعل جدتها صابلة (أم أبيها)، تؤدي دوراً إيجابياً مهماً حنوناً معيناً لها في حياتها التي وصلت إلى حافة الجنون والموت.

تلعب المعلمة / الاختصاصية الاجتماعية (فلوة)، دوراً إجرامياً كارثياً في حياة سارة بطلة الرواية، عندما تستغل سلطتها في مدرسة البنات الثانوية، وباسم الدين؛ للسيطرة والهيمنة وابتزاز الطالبات، بما تجده في حقائبهن من بعض الصور والروايات العاطفية؛

(1) عيون قدرة، ص ص 265-267.

(2) عيون قدرة، ص 286.

(3) عيون قدرة، ص 206.

(4) وردة عبد الملك: الأوبة، دار لاساقي، بيروت، 2006.

فيشكل عدم إخبارها لأهلهم وسيلة لردعهن، ودفعهن إلى أن يتركن حياتهن ومراهقتهن من أجل الدين والآخرة وعذاب القبر، ومن ثمّ تقنعهن بعدم الجدوى من التعليم، وبث الدسائس ضد الثقافة والمثقفين، وضد الحياة المدنية، ما يسخر الطالبات بفعل الترغيب والترهيب إلى أن يكنّ خاتماً بإصبعها أو تحت إبطها، وهذا ما جعل طالبة الثانوية المتفوقة (الأولى على صفها)، تغدو أشبه بعبدة مسيرة لهذه الأبلأ، بسبب اكتشافها لروايتين من روايات عبير العاطفية في حقيبتها (هذا جرم تتراوح عقوبته بين الإنذار، وكتابة التعهد، إلى استدعاء ولي الأمر، وخصم درجات من السلوك، إلى الفصل من المدرسة أسبوعاً كاملاً⁽¹⁾)، ومن ثمّ فإنها تدفع هذه الفتاة (سارة) المغرر بها دينياً إلى أن تعزف عن إكمال دراستها الجامعية، لتزوجها بفعل الضغوطات العاطفية الدينية لأخيها (عبدالله) المعتوه أو المضطرب نفسياً؛ ثم تكتشف هذه الفتاة المغرر بها- التي استلبت حياتها باسم الفتاة المؤدبة، والأولى دائماً على فصلها، وتوسم الخير فيها- مأساتها الحقيقية عندما تغدو زوجة لهذا الرجل المريض نفسياً، الذي يضربه المشعوذون ضرباً مبرحاً لإخراج الشياطين من جسده، إضافة إلى كونه نزيلاً في المصححة النفسية.

تتحول شخصية سارة إلى شخصية انفصامية، شاذة، تصل إلى درجة الجنون، وتشرف على الموت، وبخاصة بعد أن تطلّقت من المعتوه (عبدالله) لتتزوج المشعوذ الشاذ (علي)، وكل ذلك باسم الدين والتدين الذي جرّتها إليه فلوة أو الخشبة المسندة المتشحة بالسواد إلى قدميها كما تسميها، في سياق استغلال كثير من المشعوذين للدين في ممارساتهم الاجتماعية الشاذة، وعلى رأس هؤلاء كلهم تشكل شخصية فلوة "العانس التي تمكنت من خداع فتاة ساذجة، ما لبثت أن غدت تراها وحشاً، لا ينبغي أن يعاقب على جرائمه كما يعاقب المجرمون العاديون؛ لأنها امتلكت قوة (قوة الدين)، على نحو تصوره سارة بقولها: "لتخريب عقلي، ولخنق رفيف روحي، ولتجريم الدنيا في عيني"⁽²⁾؛ وبذلك تصبح المطالبة بعقاب فلوة لا تقل عن المطالبة بأقصى العقوبات في نار جهنم: تستحق المرور بجهنم

(1) الأوبة، ص 11.

(2) الأوبة، ص 81.

بضعة أيام حتى تستوي مؤخرتها، ويتحجر برازها الأسود في أمعائها، فلا تعبت مع بنات
الآخرة عبثها معي⁽¹⁾، ثم تمنى أن تقيم في نار جهنم إلى الأبد: فلوة من الفجرة! فلوة عليك
بها أيها المنتقم الجبار! انظر في كتابها ثم لا تذقها برداً ولا شراباً إلا هميماً وغساقاً⁽²⁾.

لقد اكتشفت سارة أنّ فلوة التي بدت متدينة رقيقة حنونة، تكثر النصح والوعظ
والتعليم، والتذكير بالآخرة وعذاب القبر، ما هي إلا امرأة رسمت لسارة طريقاً نحو العبودية
للشاذين، وسلب إنسانيتها وحسها وروحها؛ ومن ثمّ - كما تصف نفسها - أن تشكل
تلك المرأة بيديها القاسيتين مصيري، بلا وجل، وبلا تردد، وبلا رحمة، وبلا شعور بالذنب⁽³⁾،
لهذا كانت سارة بالنسبة إلى فلوة فريسة سهلة لن تجد أفضل منها؛ كي تزوجها باسم الدين
لأخيها المعتوة، الذي يكبر سارة بخمسة عشر عاماً، باعتبار سارة: "مطوعة صغيرة جديدة،
وقبيلية مثلها، جميلة ومهذبة... ونعجة صغيرة"⁽⁴⁾، لتتحول فلوة بعد هذا الزواج إلى امرأة
قاسية شريرة أو مارد عملاق أو ثعابين الكون في جسدها، بعد كل ما عملته في حياة هذه
الفتاة المضطهدة، التي وصلت إلى درجة الجنون والموت.

عندما نتأمل في بنية رواية الأوبة، وما حصل لبطلة الرواية من استلاب وتدمير،
خرجت منه بوساطة علاج نفسي دؤوب، نجد ذلك في مجمله ينطلق من تيمة مركزية أو بؤرة
حيوية، تتمركز حول شخصية فلوة التي حولت فتاة تمتلك خصائص الحياة كلها، إلى مجرد
سلعة أو شيء يعذب ويمتهن ويستلب في زيجتين جاثرتين من رجلين شاذين مريضين. ولعلّ
ما اقترفه زوجها عبد الله ثم علي المجرمان في هذا السياق أيضاً، وبخاصة الشيخ علي هو أقل
بدرجات مما فعلته "فلوة"، التي تعد مدخل الشر المطلق في المنظور السردي، تخاطب سارة
عبدالله بقولها عن فلوة التي غدت تراها في كوايسها: "أحتك الخشبة المسندة متشحة بالسواد
إلى قدميها، تبسمل وتحوقل، بينما تجرني على بطني في وادي الزناة، ثم تلقي بي في ركن
قصي مظلم، حفرت النار من أمامي ومن خلفي"⁽⁵⁾.

(1) الأوبة، ص 37.

(2) الأوبة، ص 59.

(3) الأوبة، ص 28.

(4) الأوبة، ص 15.

(5) الأوبة، ص 6.

4- أم صالح في رواية "البحريات"⁽¹⁾: موروث الحماية وكنيتها

تقدم أميمة الخميس في روايتها: "البحريات" شخصية الأم الكبرى/ العجوز المبجلة المتمتع بالسلطة الذكورية المستمدة من سلطة الأب المهيمن على الأبناء وزوجاتهم وأحفاده وأبنائهم، وغالباً ما تكون سلطة هذه الأم متحركة بالغرف الداخلية (غرف النساء أو الحرم أو النعاج) -بحسب تعبير الساردة- تحت مظلة هذه السلطة الذكورية المهيمنة؛ لأنه في بيت (آل معبل) تندحرين سريعاً إن لم يكن هناك ذكر أو خيال ذكر تحارين تحت لوائه...⁽²⁾؛ لذلك تستبسل هذه الأم في الدفاع عن هذه الغرف إلى الغاية التي تتجاوز غيرها غير أي رجل مفتول الشوارب على قطع النعاج الداخلي⁽³⁾، الذي يتكون نسيجه الأنثوي من أعراق فارسية وشامية وحشية ونجدية.

تُمنح الأم عدداً من السلطات بعد أن تكبر بالسن، وتفقد كثيراً من أنوثتها، ثم تجالس الرجال في قسم الرجال؛ بصفتها الأم الموقرة، القادرة على أن تبث روح الحكاية والمرح، في سياق سلطاتها المهيمنة على قسم الحرم، بعد أن تشكلت في شخصية جديدة تتجاوز الزوجة المضطهدة، والأم المبجلة، إلى الحماية المتسلطة. تصف الساردة حال هذه الأم بقولها: "في الداخل كان النسوة حيث الأم الكبرى (أم العيال)، وهي عادة ما تكون البرزخ الذي تخلى عن كثير من مظاهر أنوثته بغرض الفوز ببعض الامتيازات والسلطة الذكورية"⁽⁴⁾. وهي أيضاً في سياق المبالغة السردية: "الأم الروحية لكل شاردة وواردة، سيدة التفاصيل وتأوهات⁽⁵⁾".

تُمارس هذه الأم / الحماية (أم صالح) كثيراً من السلطات القمعية تجاه زوجات أبنائها بأساليب الصراع التقليدي بين الكنة وحماها، حيث تحاول كل منهما وبالذات الأم أن تكون هي المهيمنة على الابن / الزوج، في صراعات تقليدية كثيراً ما عانت منها البيوت ذات

(1) أميمة الخميس: البحريات، دار المدى، دمشق، ط 2، 2007.

(2) البحريات، ص 133.

(3) البحريات، ص 48.

(4) البحريات، ص 59.

(5) البحريات، ص 131.

الأسر الممتدة في سياق نسيجها النسائي والذكوري، وهذا فعلاً ما تطرحه هذه الرواية من خلال علاقة هذه الأم بزوجات أبنائها أو عالم النساء الداخلي، الذي يعطيها شعوراً بأنها تلج على قطع نعاج، من مجاجة إلى العسف والتهذيب والمتابعة..⁽¹⁾، وبالذات تجاه بهيجة الشامية البحرية الغربية، التي تعد طرفاً أضعف من الأخريات بنات العائلة مثل "موضي" زوجة صالح الأولى، التي كانت تجلس على الطعام مائة رجليها، لتمنع زوجة صالح الثانية من الجلوس مع النساء، فتجلس بعد ذلك مع الأطفال الذين لم يترك لهم لحم بعد قلطة الرجال أولاً، ثم قلطة النساء ذوات النسيج الداخلي مع أطفالهن، ثم النساء الناتئات عن هذا النسيج (كبهيجة) والخدمات وبعض الأطفال ثالثاً⁽²⁾.

تعد بهيجة في المستوى الاجتماعي الأسري "جارية فاقعة، مثلها مثل أخريات جنن من الشام وبلاد فارس والحبشة، لذلك تبدأ سلطة أم صالح تجاهها تتكون من خلال هيمنة أمرها بالصلاة في أوقاتها، بل تعدها من الكافرات إن أخرت صلاتها: "قومي صلي جعلك الوصل، قومي صلي لا ربي يعاقبنا بسبيك، الشر يعم والخير يخص، أنا أدري من وين يجيبون لنا هالكافرات... حسبي الله ونعم الوكيل عليك يا شامية بليس"⁽³⁾. هكذا يصبح لقب بهيجة الغربية في الأسرة: (الفاقة شامية إبليس)، من خلال وصف أم صالح لها، وهذه الأم لا تمارس سلطات مشابهة على النساء الأخريات، زوجات زوجها أبو صالح، أو بعض زوجات أبنائها من بني جلدتها، خوفاً من تأثيرهن على الرجال ضد هذه الأم المتسلطة، التي وجدت في بهيجة طريقها السهلة إلى ممارسة عنفها تجاه النساء في شخصية بهيجة: كانت أحياناً تنفجر في نوبات غضب عارمة على (بهيجة)، حينما تنفر من مكانها لاستقبال (صالح) عندما يدخل مجلس النساء، تفرصها من فخذها، وتقول لها: اجلسي بالمهيولة.. اركدي⁽⁴⁾

(1) البحریات، ص 47.

(2) البحریات، ص 58.

(3) البحریات، ص 37.

(4) البحریات، ص 63.

ولم يتوقف اضطهاد بهيجة على أم صالح، التي أكتفت بوصف ابنها بالثور الذي لا ينقصه سوى القلادة ليرضخ لإلحاح النساء⁽¹⁾ فحسب، وإنما أصبحت بهيجة الشامية الجدار المنخفض، الذي بإمكان الجميع أن يطرح التهمة ويلصقها بها، خاصة أن غطاء وجهها خفيف، وصلاتها متأخرة، وميوعتها واضحة في مطاردة صالح وترصده في المداخل والزوايا، تقول موزي بحق: كلش يجي منها شامية أبلّيس كلش يجي منها⁽²⁾.

نتفهم طبيعة محاكمة هذه الأم الكبرى، في البنية السردية وفق معايير نسوية ناقدة لا ناقضة أو هادمة؛ لأنها قيم أسرية تقليدية مهيمنة في العالم العربي عموماً قبل ثلاثين أو أربعين سنة.

5- أم هاشم في رواية "جاهلية"⁽³⁾: الذكر هو السند

تتمتع رواية "جاهلية" لليلي الجهني بقدرة الكشف عن إيقاع التمييز بين الذكر والأنثى في التكوين الأسري؛ ليس من منظور الذكورة فحسب، وإنما من منظور الأنثى نفسها، التي ما إن تزوج حتى يصبح هاجسها كله متعلقاً بإنتاج الولد الذكر؛ لأن المجتمع الذكوري نفسه هو الذي حقن هذه الأنثى بقيم الذكورة المثالية؛ لذلك تتحول علاقة هذه الأم بابنتها (لين) إلى علاقة مبتورة أو غير مفهومة، في سياق احتفال هذه الأم (أم هاشم) بولادة ابنها الذكر، في مقابل تهميشها لابنتها الأنثى، حتى في مستوى التسمية (لين).

كانت هذه الأم تبحث عن ولادة الذكر بوله شديد، يصل إلى درجة الشرك (اللجوء إلى الشعوذة) أحياناً: ألن يعطيني الله ولداً؟ أريد عزوة، لا أريد أن أموت بين أيدي غريبة، أريد ولداً يرعاني في مرضي وعجزي. لين ليست لنا⁽⁴⁾. وعندما جاءها الولد: شع وجهها بفرح غامر. أدنته منها وهي تقول لابنتها: "قبلي راس سنديك"⁽⁵⁾؛ هذا السند الذي غير

(1) البحريات، ص 88.

(2) البحريات، ص 98.

(3) ليلي الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2008.

(4) جاهلية، ص 89.

(5) جاهلية، ص 90.

حياة الأم رأساً على عقب، فهي: 'كانت سلمى' فصارت أم هاشم، ومن ثم انقطعت السنة لمزت غيبتها ونعتها بـ 'مسكينة'، صار لديها من تحلف بجياته وقربه وبعده وغيابه وحضوره، ولم تحلف مرة بموته. اكتسب وجودها شرعيته أخيراً⁽¹⁾.

تتنبه لين منذ العاشرة من عمرها، يوم أن ولد أخوها هاشم، بأنها لم تعد تفهم طبيعة أمها، التي غدت أشبه بخادمة لهذا الولد الذكر، وبقيت تلازمه طوال حياته المتمادية في فشله علماً وعملاً وسوء أخلاق، وانتهاكاً للأعراض، بل تزايد حقه على أخته برعاية أمه... ولم تكن هذه الأم يوماً مع ابنتها التي تواصل نجاحها بامتياز في المدرسة، والجامعة، والعمل، والأخلاق، واحتجاجها على تصرفات أخيها: كثيراً ما احتجت على تلك التصرفات عند أمها، فأسكتتها بقولها: أتركه يسوي اللي بيغاه. فتدعه على مضض. الآن أيضاً سيفعل ما يريد، ولن يدعها، ولن تقول أمه: اتركها تسوي اللي تبغاه. لا، لم تقلها مرة، ولن تقولها الآن. ستقول: سوي اللي تبغاه، دافع عن شرفك⁽²⁾.

وعت لين التي غدت في الثلاثين من عمرها أنها لم تمثل شيئاً بالنسبة إلى هذه الأم الظالمة، التي ربطت مصيرها بمصير ابنها الذكر، وقد عبّرت عن هذه الحقيقة المرة في حياتها بقولها: طفلة العاشرة التي وعت مبكراً أنها غير مرؤسية، لكنها لم تفهم سبب ذلك. غضب العزلة التي سيجت روحها بها، والوحدة التي أنهكتها. غضب الإهمال والتجاهل، والاستخفاف بكل ما حققته في حياتها. لم تكن شيئاً لأمها طوال أكثر من عشرين عاماً مضت⁽³⁾.

وفي مقابل ذلك، بدت هذه الأم بالنسبة إلى ابنها هاشم في عيون ابنتها لين: كانا يدوان لها دائماً: توأمين سيامين ملتصقين ظهراً. كانت أمها دائماً وراءه، كي تحميه، كي تدفعه، كي تسيّره في طرق الحياة المتشابكة، ولم تكن لتشعر بشيء في لحظات مثل تلك

(1) جاهلية، ص 92.

(2) جاهلية، ص 21.

(3) جاهلية، ص 74.

سوى أنها كيان طارئ وأحياناً متطفل على وجودهما. كان وجودهما مكتملاً، ولم يكن ينقصه أن تكون جزءاً منه، أو حتى أن تطل عليه⁽¹⁾.

وكذلك تصور هذه الحالة الاحتفائية لدى أمها بأخيها هاشم، وكأنّ حياتها بلا قيمة أو هدف بدونها: "ما إن أطل هاشم على دنيا أمها حتى صار لحياتها ثلاثة أعمدة: صحته، ومطالبه، ومزاجه، وما إن يهتز أحدها حتى ينقلب كونها فتغير السماء لونها، ولا يعود للطيور أسماء، ولا للناس وجوه، ولا للأمل معنى؛ ولا يعود الله في عليائه رحيماً كما ظنته من قبل. عندما يمرض طفلها- وسيظل دائماً طفلها- ترفع أحداقها إلى السماء وهي تعاتب الله بجرقة: ليه يا ربي؟ هو واحد وما لي غيره. ثم تبكي إن مرض أو عوفي، إن بكى أو ابتسم، إن عاد أو ذهب، إن تكلم أو سكت، تبكي لأن حياتها قبل أن يجيء كانت خالية؛ ولأن حياتها بعد أن جاء اكتظت بتفاصيله وأشياؤه الصغيرة. وكانت تخاف أن يغادرها تاركاً لها حياة خلت منه مرتين: مرة قبل أن يجيء، ومرة بعد أن جاء⁽²⁾.

هكذا تبدو العلاقة بين الأم وابنتها علاقة استلابية من جهة الأم، التي تنظر إلى الابن الذكر بصفته سنداً لها أو هو حياتها كلها، في حين لا ترى ذلك في ابنتها التي تعدها للآخرين (الزوج وأسرتها).

6- ضي في رواية "الأخرون"⁽³⁾: استلاب المثليات

لعلّ أبرز إشكالية تطرحها رواية "الأخرون" لصبا الحرز هي دونية العلاقات المثلية؛ أي ليس بوصفها قيمة حضارية أو ثقافية أو حرية جسدية في المستوى الذي تطرح فيه هذه العلاقة في الغرب، وإنما تكشف في تعابيرها المنتجة في المستوى اللغوي عن شعور عميق مسكون بالذنب والمرض والدونية والتقرز، وفي الوقت نفسه هناك لذة ما أو شهوانية

(1) جاهلية، ص 88.

(2) جاهلية، ص 91.

(3) صبا الحرز: الأخرون، دار الساقي، بيروت، 2006.

مكبوتة بسبب التدين الذي يجيلها في المستوى النفسي على أن تكون طاهرة وعاهرة معاً، في عالم المثليات الغريب: كما لو أنه عالم من المسعورين⁽¹⁾ بتعبير الراوية البطلة.

لا تجد البطلة لها طريقاً سوى هذا المنحدر الاستلابي، الذي تشعر فيه بأنها تمارس مرضها؛ لذلك ليس عبثاً أن تسمي الفتاة الأخرى الفاعل الجنسي المستلب في هذه العلاقة المثلية باسم (ضي)، وأنها كمستلبة لا بد أن تكون باسم (مر)؛ أي في سياق علاقة تركيبية هي: (مرضي)، على هذا النحو من التصوير الذي تكشفه البطلة الراوية في بداية روايتها: "حين كانت ضي تجيد المرجحة، وشقلبة الأمور رأساً على عقب، وافتعال سلسلة طويلة من ردود الأفعال للفعل الوحيد الضامر الذي كتته... ولذا طال مكوثها إلى أن باتت مرضي. نعم، مرضت بكائن اسمه: ضي!... كنت من الهشاشة بحيث غدوت سالباً متضخماً، وكانت هي نواتي الأم. انسقت مراراً حتى دخلت في الظل..."⁽²⁾.

في هذه العلاقة الشاذة بين الراوية (مر) المستلبة والأخرى المستلبة (ضي) تغدو صورة المرأة الأولى عاجزة مسيرة مهمشة في حالة استلاب كاملة، لا تستطيع أن تسيطر على جسدها كله: لا يد لي علي، سطوتي على ما أملكه مني كانت معدومة القيمة. جسدي الذي يتلاشى تحتها ويستحيل ماءً ليس ملكي. كانت ضي ربتة منذ تلك اللحظة وصرت أنا الكائن الذي نأى عنه جسده في عزلة مبهمة، عزلة تتيح لي أن أشاهد، لكن، كمتفرج خارجي، لا أنفعل، لا أشارك، لا أشعر بشيء، وأكتفي بالتحديق، من دون أي ملامح على وجهي، أحقق إلى ما يبدو أنه لا يعنيني إطلاقاً، لولا وجوده السافر في حيز انتباهي⁽³⁾.

حتى مع انزعاجها وقرفها من ضي ورائحتها وأنفاسها وعري جسدها وثقلها وغير ذلك، إلا أنها لا تستطيع أن ترى نفسها بأكثر من القطرة الهلامية التي غشتني مطولاً⁽⁴⁾ كما تقول، ومن ثم تصبح ضحية من خلال اللطخات الزرقاء المتعددة على جسدها، وأنها

(1) الآخرون، ص 139.

(2) الآخرون، ص 6.

(3) الآخرون، ص 80.

(4) الآخرون، ص 9.

انسحقت تحت عجلة قطار بمحمولة مليون طن⁽¹⁾. وفي هذا السياق يتولد التلذذ من خلال الأذى لدى هذه الأنثى المستلبة خلال خمسة أشهر مدة هذه العلاقة، تقول: بطريقة ما باتت قدرتي على تحسس أذاها مضاعفة، ومردود متعني من ذلك الأذى يتضاعف أيضاً⁽²⁾.

في المقابل كانت هناك صورة لضبي معجونة بالمتناقضات والجبروت والطغيان، إلى حد لا يمكن فهمها، تصفها الراوية البطلة بقولها: منذ البداية آمنت بأنها فوق قدرتي على الفهم، ومستغلقة أكثر من طاقة استيعابي، لذا كففت عن شغل عقلي بفك أحجيتها⁽³⁾، لهذا غدت ضبي تمارس سادية الاستلاب، إلى حد أن تملك الأخرى: أنت ملك لي وحدي⁽⁴⁾، وتعرفين أنني سأقتلك إن خنتني؟ وتشرب من دمها أيضاً⁽⁵⁾، وفي الوقت نفسه لا يمنع أن تكون ضبي ذات علاقات متعددة، ربما تصل إلى عدد أصابع يديها، الأمر الذي حولها إلى مسخ، تؤذي نفسها والأخريات، بدون أن تشعر بساديتها المرضية، ما يجعلها تعبر عن هذه السادية بصورة غير قابلة للشرح والتفسير، تقول للراوية البطلة في لحظة الشعور بالذنب: أخاف عليك مني ! أنت غضة، هشة ورهيفة إلى درجة أخاف معها أن أضع يدي عليك فأكسرك.. لا أريد أذيتك، لكن هذا ما يحدث، إذا اقتربت منك فسأشوهك وأجعلك مثلي. أنا مسخ، ألا ترين؟ صعب أن أشرح! صعب أن تفهمي!⁽⁶⁾. ثم تصل الحال بها إلى أن تضع خاتم خبطة في إصبع الراوية البطلة، أمام أخريات في حفل مثليات، وكان قصدها من ذلك أن تشير إلى تملكها لها: على مرأى من صاحباتها الأخريات: هذه البنت ملكي أنا، ألا ترين قرينة ملكيتي محيطة بإصبعها⁽⁷⁾، وفيما بعد تطلب منها أن توافق على أن تتزوجا بعقد زواج⁽⁸⁾.

(1) الآخرون، ص 51.

(2) الآخرون، ص 127.

(3) الآخرون، ص 45.

(4) الآخرون، ص 64.

(5) الآخرون، ص 94.

(6) الآخرون، ص ص 84-85.

(7) الآخرون، ص 126.

(8) الآخرون، ص 271.

لم تكن " ضي " على هذه الصورة الوحشية أو المسعورة في البداية، بل هي ضحية لأخرى اسمها بلقيس، حولت هذه البنت الطفلة الساذجة إلى متوحشة ومسوخ: كنت بتناً وصرت مهرة بريّة؟ كنت بتناً وصرت قطة متوحشة؟ كنت بتناً وصرت مسخاً⁽¹⁾، ومع هذه الصفة المسخية يصبح الأذى مرادفاً للذة، كما تعبر عن شخصيتها في علاقاتها السادية، على نحو: فقد جسدي نصيبه من الرضا، يجن إذا لم يؤدّ، وتتهالك طمأننته إذا لم يتوجع. الوجد بات حرفته ومساره ناحية اللذة... أدمنت جسد بلقيس، أدمنت بالأحرى ما تفعله بي، البطش والعبودية، كنت تحتها جارية، وكانت إلهة تميت وتحيي، وتعلمت كيف أبادل معها الأدوار⁽²⁾.

لذلك كانت ضي تسعى إلى استعباد الراوية البطلة، وتحرص على أن تتبادل أيضاً معها الأدوار، فهي بقدر سعيها إلى إيذاء شريكها، تطلب من هذه الشريكة أيضاً أن تمارس الأذى نفسه بتبادل الأدوار، من خلال الضرب والشتائم والممارسات الجسدية العنيفة، إلى درجة أن تتدفق الدماء من جسديهما. وبكل تأكيد هذا الدور نفسه ينتظر الراوية البطلة، إذا استمرت في هذا الطريق، لكنها في نهاية الرواية تتحول إلى العلاقة الجسدية مع عمر باعتبار هذه العلاقة حقيقية في منظورها!!

7- التركيب

في ضوء ما سبق، يتشكل لدينا عديد من النماذج الأنثوية في ممارساتها الاستلاية داخل منظومة التكوين الاجتماعي النسائي، وهذا يعني أنّ الصراع التقليدي في مستواه الذكوري / الأنثوي، ليس هو وحده الصراع الأساس في منظور النقد النسوي؛ لأنّ الصراع الآخر المهم أيضاً هو الصراع الداخلي بين الإناث أو النساء، مع كون هذا الصراع ذاته مجيراً للمستوى السابق (الذكوري / الأنثوي)، باعتبار المرأة المهيمنة أو المستلبة تنتمي إلى الدور الذكوري باختيارها أو بصلاحيات تحول لها... وهذه الفكرة مجد ذاتها هي التي تسهم في إثراء

(1) الآخرون، ص 145.

(2) الآخرون، صص 145-146.

الكتابة السردية النسوية، وهي تصور المرأة الضحية أو كبش الفداء في بنية المجتمع العربي الذكوري، الذي ينوع أساليبه في اضطهاد النساء، حتى إنه يدفع النساء إلى أن يضطهدن بعضهن بعضاً.

ليس من أهداف الكتابة النسوية أو الرائدات النسويات أن يطغى الصراع بين النساء في الكتابة النسوية أو في المجتمع، لكن المهم هنا هو الإشارة إلى أن الاضطهاد للنساء ليس ذكورياً فحسب، وإنما هو أنثوي أيضاً، لهذا تستشري الإشارات في النقد النسوي إلى أن اضطهاد المرأة لنفسها أو للأخريات هو الأخطر من غيره؛ لأنه ناجع في إفشال حراك المرأة نحو نيل حقوقها وحريتها وإنسانيتها في مجتمع ذكوري يسعى في كل حين إلى استلابها أو تهميشها في منظورها!!

جاء حراك شخصية الأم في رواية هند والعسكر لبدرية البشر حراكاً نمطياً في جانب، وذاتياً في جانب آخر؛ فهي في المستوى الذاتي تتكون كشخصية عصائية تعاني من عقد الاضطهاد والشك، فتمارس الشتم والضرب والحصار لبناتها... ولكنها في الوقت نفسه فهي نموذج أو نسق أو نمط تخيلي، يقدم صورة اجتماعية واقعية عن الأم في تكوينها الذكوري القمعي المؤلم في حياة بناتها لا أبنائها الذكور، بل إنها تخرس الذكور على الإناث لشمهن وضربهن واضطهادهن، وهذا ما برر إحالتها على نموذج العسكر المستقر في البنية الذكورية عموماً، بصفة هذا النموذج ذكورياً قمعياً مجرداً من إنسانيته، ما دامت وظيفة العسكر في التفسير السلبي لا الإيجابي تختزل في السجن والحرب، وهي الوظيفة التي تجلت فيها شخصية الأم في هذه الرواية، حيث تبدو الابنة هند وحيدة في مواجهة العسكر الذي تقوده أمها، التي تحكمت بكل شيء يخص هذه الابنة بما في ذلك طفولتها وزواجها ونفسيته، وما تفكر به، لكنها لم تستطع أن تفرض سيطرتها على إبداع/ كتابة ابنتها، هذه الكتابة التي غدت وسيلة الابنة الوحيدة في التعبير عن مشاعرها تجاه هذا العسكر / الأم المتكالب عليها، فأفشل حياتها، واستلب حرمتها... وبذلك لم تعد هذه الأم مسكينة، حتى وهي تعتزل الحياة استسلاماً للموت في منظور ابنتها!!

عندما نتأمل تكوين شخصية الأم في مواجهة شخصية ابنتها (هند) نجد أنّ الأم تحظى بدرجة البطولة أو الشخصية الرئيسة في الرواية، ليس في سياق ما تحظى به من حراك أو وصف في البنية السردية، وإنما من خلال دورها وتأثيرها وتحكمها في مسيرة شخصية هند، التي تترك جانب الصلات الدينية والأخلاقية بأمها على الرف، لتعبر عن العلاقة الاجتماعية- الثقافية الزائفة بين الفتاة وأمها، منذ أن تشكل وعي الابنة تجاه قمع أمها، إلى اللحظة الإنسانية التي يمكن أن تُعدّ فيها هذه الأم ضعيفة مسكينة مقبلة على الموت، في هذه اللحظة لا تتعاطف فيها هند مع أمها؛ التي بقيت صورتها متجسدة في صورة "جنرال" عسكري، ليحل الأب في صورة أخرى نقيضة إيجابية بالنسبة إلى ابنته (هند).

ما أردت الوصول إليه أو تأكيده من خلال حراك شخصية الأم وتأثيرها على بناتها يتجاوز الدور الذكوري، الذي يُغَيَّب أو يُهْمَش نسبياً، ليغدو دور المرأة ضد المرأة في سياق العلاقة بين الأم وابنتها، هو الإشكالية النسوية ذات الدلالات العميقة في النظر إلى أن قمع النساء للنساء، ربما يكون أسوأ من قمع الرجال للنساء كنمطين أو نمودجين متعارضين تقليدياً تحت مظلة مجتمع ذكوري ذي صفة استلابية للإناث أو النساء تحديداً. وهنا كانت الأم هي المحرك الأول للكتابة النسوية في رواية "هند والعسكر"، للتعبير عن تحول المرأة إلى سلطة أشرس من السلطة الذكورية في قمع ذاتها المتجسدة في ابنتها.

في رواية "عيون قدرة" لقماشة العليان، هناك تركيز على شخصية الابنة بصفتها ضحية بامتياز ليس للأم فحسب، وإنما لأمين آخرين بديلتين، هما العمّة (أخت الأب)، وزوجة الأب التي حلت مكان الأم الحقيقية في الأسرة، كما نرى ذلك في معاناة شخصية "سارة" من قمع ثلاث أمهات ظالمات ممتلئات بالكراهة والحقد تجاه هذه الطفلة- الفتاة التي عاشت حياتها في ظل استلاب كامل، بدءاً من أمها التي أصرت على أن تطلق من زوجها لتتزوج آخر تحبه؛ مضحية بابنتها وابنها من أجل إشباع شهوتها، ضاربة بعرض الحائط أي مشاعر للأمومة، وهذا أدى إلى أن تكون العمّة المتزوجة بديلة عن الأم في الاضطهاد، بصفة هذه العمّة تمتلئ حقدًا على زوجة أخيها المطلقة، ما جعل هذا الحقد ينتقل إلى ابنتها، ثم تأتي

ثالثة الأثافي في زوجة الأب المسكونة بالغيرة والحقد على هذه البنت في سياق أب ضعيف ومهمش أمام هؤلاء النساء الثلاث.

استطاعت الساردة أن تتغلغل إلى بنية النسيج الاجتماعي في الأسرة، عندما يحدث الطلاق، الذي لا يؤثر كثيراً في الزوجين؛ لأنّ كلاً منهما له حياته الخاصة، لكن أثره عميق في الأبناء، وبالذات في البنات، حيث نجد مساراً مأساوياً نفسياً/ جسدياً يطغى على شخصية سارة منذ أن كانت طفلة في السادسة من عمرها، إلى أن تزوجت، مروراً بمرض الصرع الذي لازمها، ثم حملها غير الشرعي، وكأنها ضحية مستلبة في حياتها كلها، من ثلاث نساء لا يملكن أية رحمة في قلوبهن المتحجرة. وعندما نجد بصيص رحمة في إحداهن. فإنه يكون لأسباب عديدة، منها أن تستغل هذه الفتاة لمصلحة من مصالحهن.

لقد حشدت الساردة في رواياتها علاقات عديدة، كشفت من خلالها عن مخزون اجتماعي سلمي، تشكلت فيه هؤلاء الأمهات الثلاث اللاتي اضطهدن سارة اضطهاداً مشعباً بأحقادهن، على الرغم من كونها تتصف بصفات الفتاة المهذبة المتفوقة الجميلة المكسورة، وهنا لا بدّ أن نتعجب من هذه التجربة السردية التي تمتلك كل هذه التفاصيل التخيلية المذهلة في تكون نساء شريرات، بل تتصور نفسك أمام نساء واقعيات مرسومات بإتقان في أشكالهن وممارساتهن؛ لتتسى نفسك في القراءة؛ فتتهتم بهن أكثر من اهتمامك بالمعذبة سارة على أيديهن.

في هذا السرد التخيلي يغدو استلاب المرأة للمرأة فعلاً إجرامياً، ولا بدّ أن تمتلك كمتلق حالة إعجاب شديدة بهذه الفتاة المتخيّلة، وقد تمكنت أخيراً من أن تنجو من حبال الجنون أو الموت على أيدي هؤلاء النساء المجرمات، اللاتي نتفنهن نفاقاً، ونقعن مصيرها خلال ما يزيد على خمسة عشر عاماً في الوهم والمرض والاستلاب.

تبدو جمالية هذه الكتابة السردية في هذه الرواية ناشئة من ثنائية متضادة في أسرة ممتدة تعاني من خلال هيمنة النموذج النسائي الشرير: الأم المتصايبية بإاراتها، والعمة الجشعة متحجرة القلب، وزوجة الأب الحاقدة اللثيمة في طرف... و في الطرف الآخر نجد إنسانية الفتاة الضعيفة المسكينة، التي غدت ترى حقيبتها على أنها أمها الحقيقية، وهي تنتقل بها في

بداية كل شهر من بيت إلى آخر؛ لتعيش أنواع العذاب كلها في ثلاثة بيوت، من خلال ثلاث نساء، لم تجد أفضل من ثلاثة أزواج من الأحذية، لتهدئها إليهن.

كذلك نجد في رواية الأوبة لوردة عبد الملك البطلة الراوية سارة تمنى لو أن أمها ماتت بدلاً من أبيها، لأن قيمة وجود هذه الأم في حياة ابنتها تساوي صفرًا، إن لم تكن دون ذلك، علماً بأن اضطهاد هذه الفتاة واستلابها قد أوصلها إلى حافة الجنون والموت، على أيدي زوجين مجرمين رغم تدينهما المزور؛ فأولهما مريض نفسياً، والآخر شاذ يمارس الشعوذة باسم الدين... ومع ذلك لا تحمّل هذه الفتاة هذين الرجلين المجرمين أي عبء في استلابها وتعذيبها والتنكيل بها؛ لأنها تعيد مأساتها الحقيقية إلى المعلمة أو المختصة الاجتماعية (فلوة) في مدرستها الثانوية، التي استطاعت باسم الدين أن تجهض حياة هذه الفتاة، وتحولها من فتاة متميزة أخلاقاً ونسباً وعلماً وجمالاً إلى مجرد امرأة مهووسة أو مجنونة، تُستلب يومياً جسداً وروحاً ووجوداً.

غدت سارة فتاة الثانوية مستلبة في كل شيء، بعد أن وضعت مصيرها كله في يد معلمتها التي وثقت بها، فأعطتها حرمتها، تتصرف بها كما تشاء، إلى درجة الخديعة والمكر، حيث أوصلتها هذه المعلمة إلى فراش أخيها المعتوه أو المريض نفسياً؛ لتكتشف بعد هذا الزواج أنها وقعت في شباك التف حول عنقها باسم الدين، ومن ثم أقنعتها فلوة بأن الفتاة ليس لها إلا زوجها، ولن ينفعها العلم، بل تجرأ قراء الروايات إلى الجحيم، في هذا السياق الاستلابي تغدو حياة هذه الفتاة حياة جحيمية ندماً وحسرة، وهي تشاهد زوجها الأول يضرب بقسوة لتخرج منه الشياطين، على يد قارئ مشعوذ شاذ، يتمكن في النهاية من أن يكون زوجها الثاني الذي ينقعها في الضرب والعنف الجسدي... وهذا كله كان بسبب أنها اعتقدت أن فلوة قد أنقذتها من جحيم المراهقات اللاتي لم تتجاوز مراهقتهن الاستماع لأغنية، أو الإعجاب بصورة ممثل، أو قراءة رواية من روايات عبر.

ثم تتمكن هذه البطلة الراوية (سارة) من الخروج من مأساتها في حضيض هذين الرجلين بمساعدة طبية نفسية وفق الطب النفسي الحديث، لكنها لم تستطع أن تخرج من

كومة حقدما على (فلوة)، التي استغلت الدين للإيقاع بها، وتحويلها إلى امرأة مستلبة كادت أن تفقد حياتها في عدة حالات، بسبب ما وقعت فيه من مرض وهلوسة وشذوذ وتشبيء.

وبذلك، اتكأت رواية الأوبة على قيم التابو أو المسكوت عنه، عندما تكون المرأة وسيلة إلى إيقاع الأخرى في هاوية ذكورية غير أخلاقية، بفعل الزواج الذي لم يتم بدون هذا الخداع؛ لأن شخصية الأخ (عبد الله) بالنسبة إلى (فلوة)، هو مريض مرضاً نفسياً متقدماً، وكثيراً ما كان ينجز في المصححة؛ لذلك يأتي الاستلاب في كون فلوة قدمت أنثى كاملة في أخلاقها، وصفاتها، ووعيتها كبش فداء أو أضحية لرجل، يفقد كل صفاته العقلية والإنسانية والأخلاقية والدينية... بدون وعي منه، ومن ثم كانت مطعماً لزوج آخر (الشيخ علي) فيه كل الصفات السلبية بوعي وإصرار منه... والمهم هنا أن فلوة ما كان بإمكانها أن تحقق نجاحاً في هذا الاستلاب، بدون أن تتخذ ستار الدين ذريعة أو وسيلة توصلها إلى أهدافها الاستلابية الشريرة بامتياز؛ ليظهر وجهها مفضوحاً، عندما تكتشف سارة أنها غدت زوجة لمعتوه، وأن عليها أن تصونه وتصبر عليه؛ حتى لا يكون مصيرها إلى الجحيم في الآخرة!!

إذن، نحن أمام معضلة في الاستلاب خارج إطار الأسرة بالنسبة إلى الأنثى، وهو إطار المدرسة، وأيضاً خارج القيم الاجتماعية الذكورية؛ أي عندما يستغل الدين؛ ليكون وسيلة للاضطهاد والاستلاب، في علاقات وأنساق لا تمثل الروح الدينية الحقيقية، وإنما هي قشور مضللة، وأصحابها من فئات المعتوهين والمشعوذين والماكرين، الذين ينبغي فضحهم وكشف طوياتهم الشيطانية في المنظور السردى!!

من خلال موروث الحماية (أم الزوج) وكتتها (زوجة الابن) تتشكل شخصيتنا أم صالح وبهيجة في رواية البحريات لأميمة الخميس، ففي أسرة ممتدة تغدو الأم الكبرى امرأة مهيمنة على القسم النسائي في الأسرة، وهي تستمد سلطاتها من سلطة الذكور أو سلطة الأب، ومن ثم لا يعيب هذه المرأة التي خلعت ثوب أنوثتها أن تجلس في مجلس الرجال، وفي الوقت نفسه أن تكون الحارس الأمين للنساء في قسمهن المحجوب عن قسم الرجال، وأن تحكي القصص وتطلق النكات، وكأنها مسؤولة عن قطيع نعاج في المنظور السردى، ومن ثم من حقها أن تمارس رقابتها في كل حين، بل من حقها أن تمارس الشتم والضرب بحسب

نوعية الإناث؛ حيث يبدو الفرق واضحاً بين وضعية الجارية ووضعية ابنة الأسرة (أسرة آل معبل).

ولأن الرواية تتحدث عن البحريرات في الصحراء أو عن الشاميات في الرياض القديمة؛ فإنها تنتقد هيمنة أم صالح على قسم النساء أو قسم الحريم، وتبدو الساردة في هذا السياق أكثر رافة من الساردات الأخريات في تصوير الاستلاب أو الاضطهاد الواقع على النساء من هذه الأم المبيجلة؛ لأنّ هناك مساحة لاختلاف امرأة عن أخرى في تلقيها للأوامر أو القمع أو الاضطهاد.

تتعرض بهيجة زوجة صالح لكثير من ثورات الغضب التي تجتاح أم صالح، وبخاصة في محاولات بهيجة أن تنال بعض حقوقها في الانفراد بزوجها أو تلبية بعض حاجاتها، وفي تأخيرها لصلاتها أيضاً؛ لهذا لا تتوانى أم صالح أن تعدها شامية فاقعة (يعني صفراء)، لا تلتزم بالحياء والامتناع عن ملاحقة زوجها داخل هذه الأسرة، وتصفها كذلك بأنها شامية إبليس الكافرة عندما تؤخر صلاتها، محذرة من العذاب الذي سيقع على رأس الأسرة بسبب تصرفات بهيجة التي لم تعد تطيقها أم صالح؛ لذلك تعتمد أن تؤذيها، وتتحكم بها، وتسهم في محاباة ابنة الأسرة موضي زوجة صالح الأولى، التي تجدها عاطفياً من زوجها.

إنّ صورة أم صالح سلبية، وبخاصة عندما تميز بين النساء بحسب أهمية الذكر، فلا تستطيع -على سبيل المثال - أن تتعرض لنساء زوجها الأخريات، خوفاً من أن يفسدن عليها حظوتها كأم كبرى تتسلح ببعض صلاحيات الرجال في الأسرة، وهي تبذل في اضطهاد بهيجة في مستوى التصرفات والطعام؛ وكأنها في مستوى الخدم؛ لأنها غريبة تحديداً؛ وكأنها لا تملك أكثر من كونها جارية جميلة، حظيت بقبول زوجها لها؛ الذي أصبح ثوراً في منظور أمه، وهو ينقاد للنساء!!

وفي المحصلة، تغدو هذه الأم مدرسة لتعليم اضطهاد النساء لبعضهن لبعض، وفق طبيعة علاقاتهن بالذكور ومرجعياتهن أيضاً، وهذا ما يجعل موضي تمد رجلها عند جلوسها لتناول الطعام، لتمنع بهيجة من الجلوس، وعندما تحاول الأخيرة ردها، نجد موضي لا تتوانى في وصفها بصفة شامية إبليس؛ لأنها تلقنت ذلك من خالتها أم صالح، حتى بهيجة

تعلمت أن تكون سلطة قمعية في بعض الأحيان تجاه بعض الأخريات الأقل منها وعياً أو تجربة بالشؤون الأسرية.

وكان اللافت في هذه العائلة أو الأسرة الممتدة في بنية الرواية هو أن ترسم الساردة بعض الصور للشخصيتين المتناقضتين (الحماة وكتتها)، وما تسهم فيه القيم الذكورية المهيمنة في إعطاء صلاحيات للحماة أو للأم الكبرى، كي تكون سلاحاً قامعاً ورادعاً ومتحكماً في الحريم أو قطع النجاج بحسب تعبيرات الساردة.

تنطلق ليلي الجهني في روايتها "جاهلية" من جاهلية التحيز ضد الأنثى من خلال إشكالية الذكر السند والأنثى التي ليست لنا، كما تردد ذلك أم هاشم. وهذا الاسم (هاشم) الذكوري التاريخي أو السند المتوارث، في مقابل البنت (لين) الذي يفضي اسمها أيضاً إلى كينونة هامشية تداولية مستلبة، بدءاً من كونها في العاشرة من عمرها، وأن سندها طفل رأى النور منذ يومين... هكذا تغدو الأم قيمة اضطرهاد نفسي بالدرجة الأولى في حياة ابنتها، من خلال تقديسها المطلق للذكر، في مقابل تهميشها المطلق لابنتها!!

وقد تعمق هذا الاضطهاد أو الاستلاب بعد أن يكبر هاشم؛ حيث تمنح هذه الأم القوية المهيمنة على الأسرة السلطات المطلقة لهاشم في التحكم بأخته التي تكبره بعشرة أعوام، بما في ذلك أن يقتلها غسلًا للعار المتخيل في ذهنه عنها، والمتولد لديه بسبب انتهاكه لأعراض الأخريات...

من هو هاشم؟! إنه نموذج للشباب الفاشل في كل شيء.. في أخلاقه، ودراسته، وعمله، وتربيته؟! ومن هي لين؟! إنها المتفوقة في كل شيء: في أخلاقها، وتربيتها، ودراساتها، وعملها، وحبها؟! ومع هذه المفارقة العجيبة بين الذكر والأنثى، إلا أن هاشماً يبقى وصياً على أخته، بل يسعى إلى تدميرها حسداً وحقدًا وموروثاً وشكوكاً، وكل ذلك برعاية أمه له، وكأنه متحكم بحياتها كلها؛ لأن الأم ذاقت الأمرين، وهي تسعى إلى إنجابها خلال عشر سنوات كاملة، وليس بإمكانها أن تعيش بدونها يوماً واحداً، ما دامت تعد ابنتها لين ليست لنا؛ بمعنى أنها للأخر الذي سيتزوجها!!

وَأُلدت ثقافة الجاهلية (أي ثقافة الذكر السند والأنثى التي ليست لها) إحساساً متضخماً بالاستلاب لدى لين؛ ليس من منطلق أن هذه الثقافة مكون ذكوري فحسب؛ وإنما بصفتها ثقافة أنثى يفترض بها أن تكون حضناً دافئاً لأنثى أخرى، هي ابنتها، التي لن تجد لها سنداً أكثر من أمها؛ لكن هذه الأم احتضنت الذكر الفاشل؛ لتغدو معه توأماً سيامياً ملتصقاً، حيث تتأكد غربة لين عن أمها، التي لم تعد أمّاً؛ وكأنّ لين لم تولد من أحشائها.

إنّ هذه الفكرة المتشكلة من علاقة لين بأمها تفضي إلى مركزية الخطاب النسوي ضد كل ما هو ذكوري، ينبع من موروث الجاهلية. ولعلّ خطورة هذه الموروث ليس في كونه ثقافة ذكورية خالصة، أو ثقافة مجتمعية مهيمنة فحسب، وإنما تكمن خطورته الحقيقية في كونه ثقافة نسائية مضادة، ما يجعل النساء ضد النساء... والنساء السليبيات ضد النساء الإيجابيات، والنساء المنسلخات عن واقعهن ومعاناتهن ضد النساء المكافحات للخروج من استلابهن واضطهادهن في نسق الجاهلية الذكورية كالتفريق في الأنساب والألوان والمذاهب... إلى التفريق بين الذكر والأنثى !!

لعلّ من أصعب المقاربات أن يتناول الباحث رواية "الأخرون" لصبا الحرز، في سياق استلابي مربك، هو جوهر الرواية، بصفته خطاباً تابوياً مشبعاً بالشذوذ وعقد الذنب. لأن العلاقات المثلية في هذه الرواية تبدو قائمة على أسس استلابية، مرضية، تنزاح نحو الشذوذ والتناقض، واختزال الذوات في المنكر، الذي لا يمكن قبوله اجتماعياً، سواء أكان ذكورياً أم أنثوياً؛ ليغدو هذا العالم عالماً للمسعورين من خلال توصيف اللغة السردية في الرواية.

هناك عوامل عديدة اجتماعية ودينية وثقافية وغيرها، يمكن استنتاجها من هذه الرواية أو غيرها في هذا السياق... لكن ينبغي أن تنتبه إلى أنّ هذه العلاقة تنتج على أنها علاقة مرضية، يتداخل فيها السادي بالملزوشي، ليكشفنا معاً عن مركب مزجي هو (مر - ضي). كما تعبر عن ذلك الرواية البطلة، باعتبار (مر) من المرأة، و(ضي) هي المرأة الأخرى التي تمارس فعل الذكورة في هذه العلاقة، ما يؤهل (ضي) أن تكون مستلبة للراوية البطلة، كما كانت بليقيس تستلب (ضي)، وبكل تأكيد بدأت تتحول (مر) أو الرواية البطلة إلى أن

تمارس فعل الاستلاب للأخرى، وكان بإمكانها أن تغدو مثلهن؛ لكنها حولت علاقتها إلى عمر في علاقة طبيعية رمزية... لكنها غير شرعية أيضاً.

ما قصدته من جعل هذه الرواية إحدى مدونات أو مرجعيات هذا البحث، يكمن في أن أشير إلى أن ما يحدث من استلاب واضطهاد وهيمنة، في بنية المجتمع النسوي، الذي هو مجتمع ليس نقيًا أو مثاليًا في بنياته الداخلية، في مستويات عديدة للتباوهات، منها هذا المستوى الذي يصل بين نسائه إلى التهديد بالقتل في حال الخيانة، أو الشروع في مراسيم الزواج القهري بينهن، أو الممارسات التعددية... وكل ذلك يحدث من خلال العلاقات الاستلابية فيما بينهن، ليفضي الأمر إلى أن الاستلاب ليس أداة ذكورية فحسب، وإنما هو أداة أنثوية في مستوى تبني الدور الذكوري في هذه العلاقات المرضية.

8- الخلاصة:

- 1- هيمن الاستلاب النفسي/الفكري على الشخصيات المستلبة في مقابل محدودية الاستلاب الجسدي، وإن كان هناك - في المحصلة - صعوبة في الفصل بين النفسي والفكري والروحي والجسدي في توصيف أي استلاب يقع على النساء.
- 2- تنوعت شخصيات النساء المستلبات: الأم، زوجة الأب، العمه، الحماة، المعلمة، المثلية. وكذلك تنوعت بنسبة النصف شخصيات النساء المستلبات: الابنة، والكنة، والمثلية.
- 3- تعد ظاهرة الاستلاب بين النساء في الكتابة النسوية إشكالية رئيسة، وأن هذه الظاهرة التخيلية تعود في أساسها إلى كونها ظاهرة اجتماعية متفشية في المجتمعات العربية التقليدية.
- 4- عندما يكون هناك صراع أو تناقض بين الأم وابنتها بصفة الأم هي الشخصية المستلبة، فإن علاقة الابنة بأبيها تكون جيدة أو في أحسن أحوالها أو أن الأب يكون حياديًا.
- 5- لقد بدت الشخصيات النسائية في سياق هذه الظاهرة الاستلابية حية وفاعلة وأساسية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى خبرة الساردات النسويات بطبيعة التكوين

- الاجتماعي النسائي في مجتمعهن، وهذه إحدى خصوصيات الكتابة النسوية؛ أي أن تعرف المرأة تفاصيل ذاتها التي لا يعرفها الرجل في كتابته عن المرأة.
- 6- لا شك في أنّ المرجعية الذكورية للنساء المستليات حاضرة حضوراً لافتاً؛ إذ إن الاستلاب يكون -في العادة- لمصلحة الذكورة أو بتوجيه منهم أو بتبني أدوارهم لقمع النساء الأخريات.
- 7- لقد أسهمت ظاهرة الاستلاب بصفتها ظاهرة اجتماعية في تشكيل بنيات تخيلية سردية جمالية، تنوعت في أساليبها ومشاهدها، واتكأت على الأساليب السردية الحجاجية والحوارية؛ لأنها مستلة من بنيات الصراع والتناقض والاختلاف.
- 8- جاءت اللغة السردية النسوية حيمة في تفاصيلها وصدق تعبيرها عن مكونات مدونة ظاهرة الاستلاب في بنيات الخطابات السردية؛ وهذا ما أبعد اللغة عن الأفكار العادية والأساليب التقريرية، وفي الوقت نفسه لم يكن هناك إسفاف في استخدام لغة الإثارة أو الفضائحية عموماً!!
- 9- إنّ لدى الساردات اعتقاداً بأنهن يملكن ناصية عالم الكتابة؛ لذلك تنتمي بطلات السرد المستلبات - عموماً- إلى الأجيال الجديدة والثقافة والتحويلات الجديدة في المجتمع، وأغلبهن مبدعات أو كاتبات، يرين أنفسهن ملكات عالم السرد؛ لذلك يعوضن استلابهن اجتماعياً وثقافياً بأن يستلبن الأخرى المناقضة لهنّ في كتاباتهن أو حكاياتهن!!
- 10- ما قدمته في هذا السياق، لا يتجاوز كونه بعض إشكاليات ظاهرة الاستلاب في الكتابة النسوية؛ ومن ثمّ فإنّ هذه الظاهرة أو الإشكالية في مستويها: الذكوري/الأنثوي، والنسائي/النسائي يحتاج إلى دراسات نقدية عديدة، تقرأ الخطابات الإبداعية والثقافية؛ لتصل إلى نتائج مهمة في مستوى مقارنة الروايات وتحليلها؛ لأنّ هذه الروايات هي أصدق الخطابات تعبيراً عن الواقع أو تخيله!!

المصادر (الروايات):

- 1- بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط3، 2011.
- 2- قماشة العليان: عيون قدرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.
- 3- وردة عبد الملك: الأوبة، دار الساقى، بيروت، 2006.
- 4- أميمة الخميس: البحریات، دار المدى، دمشق، ط2، 2007.
- 5- ليلى الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.
- 6- صبا الحرز: الآخرون، دار الساقى، بيروت، 2006.

الفصل الخامس

جمالية التحول في الرواية الجديدة

رواية "4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً



الفصل الخامس

جمالية التحول في الرواية الجديدة

رواية "4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً

1. الرواية الكابوس... والخطاب اللامعقول

الكتابة عن رواية (4 صفر) لرجاء عالم مغامرة غير مضمونة، أو بطريقة أخرى ربما تكون مغامرة مزعجة لك كقارئ؛ لأن أعصابك تتمزق وتكاد تقذف بك من أحد الأبراج العالية التي وردت في الرواية، وبخاصة برج السيد المليون.. الأبراج المعدة دائماً لسقوط الآخر الخارج من إحدى حفر الرواية.. وبخاصة "حفرة أربعة".. فيكون السقوط!! أو بمعنى أدق هناك طيران من قاع حفرة عميقة إلى الأفق حيث تتلاشى الأرض ثم لا يلبث أن يحدث السقوط لهذا الكائن أو الشيء الشيء الطائر... فيكون السقوط كصخرة كبيرة الحجم تتحول بعد ذلك إلى ريش متناثر.. وهذا هو فعل الوهم الذي تقدمه الرواية؛ ليتحقق طيران الرؤية في النهاية.

الكتابة عن (4 صفر) مغامرة غير مضمونة كما قلت... وذلك لأن الرواية معجونة بالأوهام والغرائبية واللامعقول.. وخبوطها متداخلة بحيث يصعب علينا حياكة الخيط الذي يحول العجينة إلى خرزات.. ولن يتسنى ذلك بسهولة مطلقاً؛ لأننا أمام لغة قائمة على التحولات الخرافية، فنجد شخصية إنسان من لحم ودم تتحول إلى طير ثم إلى شبح ثم إلى بقرة أو قربة ماء أو صخرة أو ريشة أو بومة أو أربعة في واحد أو واحد في مئة أو حفرة أو برج أو... أو... أو... لتغدو الرواية كابوساً... أو خطاباً غير معقول؛ يستحضر كل الأشياء الغريبة بحيث يغيب المألوف اللغوي والمعيشي غياباً كلياً... ويحضر الخرافي والأسطوري... ومن ثم قد يجد القارئ نفسه أمام خطاب الجملة... أو خطاب الصفحة... والجملة أو الصفحة بحاجة إلى أن تقرأهما قراءة متأنية كعبارات أو كقصيدة نثرية مليئة بالدلالات والرؤى...

إن الرواية صاحبة عنيفة أسطورية خرافية أو أرض يابسة وحشية، تستمد أساطيرها من العالم السفلي كما صورته الأساطير الإغريقية... وهو عالم أسطوري مليء بالاحتمالات... وفي الوقت نفسه ينطلق من فكرة بسيطة للغاية... وهي فكرة انتظار الثروة أو البحث عنها في خيال لا يمتلك مقوماتها...

لا يمكن تلخيص الرواية مطلقاً؛ لأنه لا يوجد فيها أنساق معرفية مألوفة وبسيطة كلغة حكاية؛ ولا يوجد فيها شخصيات واضحة وعادية، ولا يوجد فيها زمكانية منظمة، يمكن أن نشاهدها أو نشعر بها في حياتنا اليومية.. وكذلك فإنها لغة شعرية غامضة عميقة الدلالات والرموز والصخب السردي...

هي فعلا رواية كابوس، وبنيتها من الصخر الذي ينهار على رأسك كحيط (سلسلة) بناه الرومان من حجارة ضخمة على ارتفاع شاهق، ينهار عليك مرة واحدة؛ فترى نفسك غملة تحت صخرة فوقها صخور.. عليك أيها القارئ النملة أن تكتب مقالة نقدية عن رواية (4 صفر) القابعة عليك بثقل الصخر.. كيف تكتب...؟! ومتى تنتهي...؟ دعنا نجرب!!

2. أحادية الصوت وتناص الشخصية

بعد قراءة عدة صفحات من رواية "4 صفر" لرجاء عالم، ربما يدرك القارئ الحضور الفاعل لخطابات أخرى وبخاصة رواية الصخب والعنف" لوليم فوكنر ومسرحية انتظار جودو" لبيكت.. وهناك فيلم لا أذكر مؤلفه عنوانه "الشيء" the thing... ويمكن إدخال هذه الرواية في مقاربة متداخلة مع رواية ما تبقى لكم" لغسان كنفاني، وهي رواية متأثرة إلى حد كبير برواية فوكنر الصخب والعنف... ثم إنها رواية نفسية وقدرة من قدرات التداعي المرضي الأسطوري التوهمي. كذلك تنتمي إلى هذا العالم السردي رواية الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية "العجوز" لأفنان القاسم.

وتبقى مشكلة هذه الرواية ومآزقها الأساس أنها قائمة على أحادية الصوت، بحيث تتحول الرواية إلى صوت شعري يمارسه البطل أربعة، لكن هناك خروجاً مهماً من هذه

الأحادية، يتم عن طريق تحولات عديدة للشخصية نفسها؛ تكشف عن تعددية في الرؤى وتنوع يتم من خلال تداعيات كتابة رسائل كثيرة لمخاطب رمزي، هو المليون بكل إيجاباته الاقتصادية والاجتماعية المنقذة؛ حيث الانتظار له منقذًا كما هو حال انتظار 'جودو'...!!

هذا كله يحدث في سياق لغوي خطابي ملهيء بالصخب، والعنف، والمرص، والأزمة المتداخلة، والشعرية والجمل الدلالية، والتداعيات، والتحويلات الواهمة الهدأبانية.. ما يعني وجود شخصية مأزومة، يحضر من خلالها العناصر القصصية الأخرى كافة؛ كالزمن النفسي، والمكان النفسي، والآخر النفسي، وتوهمية الذات وتحويلاتها النفسية، والخطاب القصصي النفسي الذي قد يتيح المجال للمنهجية النفسية؛ كي تمارس فعلها دون المنهجيات الأخرى...

لم يكن القصد من هذه النظرة الباحثة عن التناص توزيع رواية رجاء عالم بين عدة خطابات متميزة لها شهرتها الكبيرة في عالم الأدب؛ سواء على سبيل التقويم سلبيًا أو إيجابيًا أم على سبيل إمكانية فتح قراءات تناصية ممكنة... لأن الراوية ربما لم تتأثر عن قصد بكل الخطابات التي ذكرتها.. وإنما القصد هو التأشير إلى حقيقة مهمة؛ وهي أن الرواية فعل ثقافي له إمكانيات خطاب مفتوح إذ يمكن أن ينطوي تحته أي خطاب يمكن تعلقه بمصطلح الرواية الجديدة بشرط أن يكون فنيًا إبداعياً...

وربما قد يجد المتلقي في هذه الرواية تيمة التكرار، بحيث يمكن أن يجذب دوقه المتفاعل إلى الصفحات الخمسين الأولى، ثم يبدأ اهتمامه ينفكك؛ إذ من المقروص ألا تزيد الرواية عن خمسين صفحة، خاصة إذا كانت تتعلق بأحاديث الصوت. علما بأن الرواية عمومًا نص هجين، يستوعب أجناسًا متداخلة، وصيغًا متعددة، وعوالم مفتوحة، وشخصيات متنوعة...!!

كما لا بد من التساؤل عن الإمكانيات التي تمنع التكرار المثبت في الصفحات الخمسين الأولى لمصلحة توليد فعاليات دينامية، تؤشر إلى تجدد في إيقاعات اللغة؛ حتى لا تصبح الرواية قصيدة طويلة جميلة ومملة. كما نجد ذلك -على سبيل المثال- في رواية 'حارة النصارى' الفلسطينية لنبيل خوري.

ومن ميزة الروايات القصائد أنك إذا قرأتها أول مرة لا تستطيع إطلاقاً أن تقرها مرة ثانية إلا إذا كانت قصيرة... على عكس الرواية الأخرى السردية الدينامية المتعددة الأصوات واللغات، التي يمكن أن تقرأ عدة مرات دون ملل؛ إذ يمكن أن أقرأ رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني عدة مرات في مقابل مرة واحدة أقرأ فيها روايته الجميلة الشعرية الشيء الآخر أو من قتل ليلي الحايك، وهي رواية تتناص إلى حد ما مع رواية رجاء عالم؛ لأنها متأثرة هي الأخرى بفوكنر الذي أوجد مدرسة روائية في مستوى العالم العربي، مثله مثل هنري جيمس أو بلزاك كمؤثرين في كتابتنا السردية...

مجمل أفعال التناص في الرواية تحضر من خلال الاحتفال بشخصية واحدة مأزومة، ضمن حركة التحول من القرية الساذجة المليئة بالأشباح؛ حيث تتشكل بساطة العيش والرضا الروحي داخل حركة الخرافة، وتتعايش الأشباح مع الناس... ثم يحدث انتقال البطل إلى المدينة، حيث الجوع والضياع والاعتراب، إلى حد أن يفقد هذا البطل هويته؛ يقول: غدا سأضطر للقيام بمناورة جديدة في سوق الخضار.. لو كنت في القرية لكانت المهمة سهلة ولكان كل شيء طازجاً.. في هذه المدينة يبيعون كل شيء حتى الخضضر العفنة.. والغريب أنهم يشترون.. الكل يشتري.. و.. أربعة لا يستطيع.. كل تلك الأرقام الضخمة مطلوبة في السوق، وأنا ساكون مضطراً لمحاولة اختطاف أي شيء لا يباع⁽¹⁾.

كذلك يتحول المكان إلى بنية من الفحم في سياق البحث عن المليون وانتهيار كل هذه الطموحات؛ ليصبح البطل في حفرة عميقة مليئة بالصخب، ومتشكلة من العنف الجسدي من خلال وجود ثقب نفسي في البطن، يتحول إلى شيء يشمل جسد هذا البطل كله؛ ليغدو اللاوعي تيمة الرواية أو بورتها، وهو الذي يبني نصاً في شكل سيرة ذاتية للبطل نفسه (أربعة): أنا متعب وهذا الثقب يتمدد في جوفي ويقرصني.. أنا فعلاً خاو تماماً.. إنه أصبح يطل من أذني وأنفي وفمي.. إنه يملأ المكان بقرقرة ترعيني.. لا أستطيع سماع شيء سواه⁽²⁾.

(1) رجاء عالم: 4 صفر، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1987، ص 33

(2) نفسه، ص 30.

هكذا يتشكل واقع الشخصية في زمكانية الانهيار مع هذيان البحث عن الآخر المنقذ (المليون).. أو ما يمكن أن نطلق عليه "جودو الرواية" الذي لا يحضر أبداً.. وهنا تصبح العودة إلى الماضي "المعقول" في القرية عودة مستحيلة: "كيف يمكن أن نعرث على شيء فقدناه؟ مثل 'رائحة' مثلاً⁽¹⁾. وان تمت هذه العودة فإنها لا تتحقق إلا من خلال عودة الشخصية المريضة بالوهم والجنون والتلاشي، ما دامت رؤاها نحو المنقذ لم تتغير.

تبدأ الرواية من النهاية مستحضرة العالم من خلال الحلم والهذيان والتصوير غير الواقعي... لذلك ظهرت حركة لوحات الرواية في صورة تنازلية بدأت من اللوحة التاسعة والعشرين... وانتهت بالصفحة؛ لتشكل ثلاثين لوحة في (214 ص).

إنّ هذه اللوحات - كما ذكرنا - ذات سياق صوتي أحادي.. وفي الوقت نفسه فإن الخطاب الروائي يتداخل من خلال التناص مع خطابات أخرى متعددة أشرت إلى بعضها... وقد نشير إلى بعضها الآخر في الصفحات التالية؛ مع أن الخروج الفعلي الداخلي العميق من أحادية الصوت يحدث عن طريق تعددية تحولات البطل (أربعة) !!

3. تحولات البطل..

أهم ما نواجهه تجاه شخصية أربعة هو تشكله من خلال عدة صور متعددة في وقت واحد؛ فهو في القرية يمارس مع أطفال الحارة إلقاء الحجارة بعنف على بيت الأشباح... ولم يكن هذا البيت إلا بيت أسرته.. ثم نجد الأشباح تحرق خمسة أولاد تاركة عجوزين من فحم: "أحرق الأشباح أولاده الخمسة.. أقامت عليهم حفل شواء في حديقته الخلفية.. لم تترك غير عجوزين من فحم"⁽²⁾. وهذان العجوزان هما والدا أربعة... وكذلك أبوه حاضر، وفي الوقت نفسه فإنه خرج ولم يعد؛ لذلك نجد في لحظة ما يتعاطف مع أمه التي تبكي عليه لا يتعسني شيء مثل صوت العجوز: أمك تبكي.. لقد جعلتها تبكي.."⁽³⁾، وفي الوقت نفسه لا يعرف

(1) نفسه، ص 24.

(2) نفسه، ص 35.

(3) نفسه، ص 47.

أين أمه؟ ومن هي؟.. وإن كان يذكر أشياء جميلة عن ماضيه مع أمه؛ أرغفة أمي تؤلني... وكانت تخبز أرغفة حمراء لذيدة (...). - لا تضيف غصنا أخضر للقرن... هذا سيثير الدخان ويفسد طعم الخبز (...). الدخان في كل مكان ويفسد كل شيء... وأنا ما زلت جائعاً وأرغفة أمي تفوح.."⁽¹⁾.

فالدخان رمز للحريق الذي فتك بالأسرة أو لم يفتك بها؛ لأن المفارقة بين ما يحدث في الواقع، وما يحضر في التوهم النفسي يحضر في الرواية حضوراً فاعلاً.. ومن ثم لا ندرك مدى الواقعي في هذه الرواية التي تشعرنا دائماً بأن كل ما فيها هو من حقول الوهم والخيال والغرائبية... هذا ما نجده بشكل أساس في شخصيات (أربعة)!! فهو في الوقت الذي يمارس فيه - كما أشرت - الرجم على البيت مع الصبية؛ لأنه بيت أشباح في قريته، نراه في وقت ما داخل البيت جزءاً من الأسرة التي تعاني من هذا الرجم.. وفي الوقت نفسه نجده في المدينة: لا أرغب حتى في المرور بالسوق.. لا أرغب في شيء.. فقط أنت يا حفرتي تبقين.. "هماً في الداخل و.. الصبيان في الخارج يرمون والأسئلة التي لا تنتهي..."⁽²⁾.

إننا لا نستطيع حقيقة فهم هذا التداخل العجيب في غياب المبرر المنطقي للحركة إلا من خلال اعتبار اللغة التي نقرأها في الرواية هي لغة الهذيان والأحلام ولغة اللاوعي التي تتداخل في خطاب الرسائل الوهمية التي يوجهها (أربعة) إلى السيد المليون من جهة، ومن خلال الخطاب المرضي المحموم المتمكن في الشخصية من جهة أخرى؛ حيث يكون المريض في حالة من الحمى التي تجعله يتحول إلى عدة شخصيات في الوقت نفسه... كما هو حال التحول في رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصر الله... بل إن الرواية الأكثر حداثة من غيرها هي الرواية التي تتلاعب بصيغ السرد على هذا النحو من الإرباك والتقطيع، وهو ما سمي الرواية المضادة أو الرواية الجديدة.

من هنا تصبح تحولات البطل المحمومة تحولات معقولة؛ سواء أكانت من خلال تصويره لذاته في صورة طائر يملق فوق الرؤوس ولا ينزل من الأفق إلا لأنه في حالة ظمأ

(1) نفسه، ص ص 8-9.

(2) نفسه، ص 46.

شديد⁽¹⁾، أو أن يتصور نفسه في صورة بوم فوق برج يتضخم بشكل جدارن كالبالون، قد ينفجر في أية لحظة⁽²⁾.. أو يتصور نفسه وهو يحشى بالحليب في صورة بقرة: لكي الآن كالقربة أبقى.. أنا بقرة تماماً وقبل الحلب⁽³⁾، أو أن يتصور نفسه في صورة طائر أزرق اصطاده أبوه ووقع في الحفرة مريضاً محموماً... أو أنه الخفاش الذي تدرّب عليه طلاب الصف وأطلق في النهار ومات... تخرجت من قريتنا كما خرج الخفاش من مدرستنا هارباً. انطلق من يد المعلم وسط صراخنا واصطدم بكل جدار كل شجرة في القرية.. سقط على باب المغارة هامداً.. خروجه جاء في وقت خاطئ لقد هرب في الضوء⁽⁴⁾، أو في صورة حزمة من التين⁽⁵⁾... أو صورة من تحولات الألوان وخاصة الأصفر...⁽⁶⁾ أو في صورة شيء ما... أو في صورة ثقب ما... أو في صورة الشبح ولد المرأة.. أو في صورة الارتعاب ممن يتلبسه ويخيفه من خلال خرافة صفر... إلخ.

ولا نجد غرابة عندما يدخل تاريخ أربعة في سلسلة من التحولات عندما يتصور نفسه قد عاش أربع حيوات لأربعة أشخاص من الطفولة حتى الشيخوخة. وفي نهاية كل مرحلة كان يشرب من نبع الحليب الخاص بالأشباح ويعود طفلاً... لذلك عاش أربعة من خلال أسطوره المتخيلة أربع حيوات: فلاحاً وبيعاً وحالاً والآن صياد أشباح..⁽⁷⁾

يطمح أربعة في المرحلة الرابعة إلى أن يكون مثل أبيه صياد أشباح.. وهنا تتأكد اللغة المفارقة للواقع، بل إنه في هذيانه يطمح إلى أن يحقق هذا التحول عندما يغادر المدينة ويعود إلى القرية: أبي قال: النزول للمدينة قد يكون موحشاً. لكن لا بد منه.. ثم.. أنا.. أنا سأعود قريباً لسهولنا البعيدة ونبدأ الصيد معاً⁽⁸⁾

(1) نفسه، ص 44.

(2) نفسه، ص ص 42-43.

(3) نفسه، ص 35.

(4) نفسه، ص ص 55-56.

(5) نفسه، ص ص 64-65.

(6) نفسه، ص ص 61-62.

(7) نفسه، ص ص 158-159.

(8) نفسه، ص 38.

ولعل هذه الرؤية أو هذه العلاقة القادمة من ينبوع الطفولة هي التي تجعل نظرنا إلى شخصية أربعة نظرة مغايرة للبحث عن الجذور العادية.. فقصية قريته لا ينظرون إلى أبيه إلا من منظور الشر.. حتى عندما يكشف لهم سر صيد أبيه للأشباح ملبياً رغبة فضولهم؛ قائلاً إنه يصيدها عن طريق نصب مرايا الصيد.. لذلك كان الطفل يطمح إلى أن يتجاوز أبوه صيده للأشباح، ويصيد الشيء الذي يحاصره: أحب أن تكون صياداً، وتصطاد هذا الشيء الذي لا يريد تركي وحدي.. ولقد خفت.. خفت فالصبيان لا يحبون المهزولين المملين.. وهم ماهرون في قذف الحجارة.. لقد تركوا ثقوباً خفيفة على الجدار، وأنا أسمعه كل ليلة يشن.. ويملاً فمي يخنقني...⁽¹⁾.

إن أربعة شخصية سلبية؛ فهو فقد سببته، ولونه أصفر، وضعيف، وخائف، وهو عموماً لم يأت في مستوى طموح والديه؛ الطموح الذي يحده والده بقوله: "حللنا أنا وأمك بك تأتينا مبكراً.. ولصوتك خشونة الريح.. ولساعدك قوة ثور.."⁽²⁾. فهذا الحلم هو المفارقة بين الطموح والعجز؛ لذلك كان أربعة يسعى للخروج من مأزقه ومن خوفه ومن استلابه وقزميته إلى دائرة القوة... ولم تكن دائرة القوة إلا الحلم بالمليون المنتقد.. ولا يكون من وراء البحث عن هذا المليون إلا الفشل: أبحث عن كل الأشياء التي أحبها ولا تحيي.. هي بالفعل لا تحيي ويلحقني فقط هذا الآخر الذي لا أعرف ملاحه بعد، ولا يكف يفح (...). أنت يا هذا الشيء تعتمد تكبر على جذعي وتزداد حلقة.. كيف لا تراه يا سيدي المليون أنتشر به في كل مكان⁽³⁾.

هنا يصبح العالم الميتافيزيقي الخيالي المرعب جزءاً من السرد، ويغدو الجنون حالة من حالات التعبير عن الظاهرة المرضية، حيث تتلاقى رؤى الأمل بالحياة ورؤى الموت الكئيب والواقع الكارثة، وتحضر أجواء روايات ماركيز السحرية، وخاصة روايته الرائعة مئة عام من العزلة... ومن ثم يختلط الواقع بالخيالي أو بعالم الأشباح تحديداً.

(1) نفسه، ص 38.

(2) نفسه، ص 67.

(3) نفسه، ص 22.

4. أوهام الوصول

إن العزلة الحادة التي تواجهها الشخصية الرئيسة (أربعة)، وهي تنتظر المنقذ.. أي المليون في النص، هو الذي جعل الانتظار غير مجد؛ لذلك يتحول الانتظار إلى البحث عنه: "لا جواب من السيد المليون.. وأنت.. البقاء في هذه الحجرة لن يفيد.. لا يجب أن أنتظر و... الفزاعة.. سيكون هذا مرعباً.. لكن لا شيء سيأتي ما لم نحاول الوصول إليه"⁽¹⁾.

وقبل البحث عنه لا بد من اكتشافه، والذي يكتشفه هو قرين أربعة من عالم الأشباح أو شخصية ولد المرأة الذي يكتشف المليون فيكتبه على السبورة باسم الملعون؛ حيث تتحول الياء إلى عين ويصبح المخاطب في الرسائل هو الملعون. ويتحول المرسل من أربعة إلى ولد المرأة... ويتحول السياق من الانتظار إلى البحث عن المليون.. أي إن "جود" الرواية هو النقود في حجم الثراء أو المليون؟ والمليون هو السبب في الهجرة من القرية إلى المدينة؛ حيث الضياع، والفقر المدقع، والعجز الكامل في تحصيل المليون أو قدومه.. ومن ثم يصبح المنتظر أربعة في قعر الحفرة؛ فيحتاج إلى من ينقذه من هذا المصير المرعب القابع فيه: لكي اقترب من الأشياء لا بد أن تقترب من النقود.. ولكي تقترب مني هذه لا بد أن يكون عندي أشياء أبيعها.. لا فائدة"⁽²⁾.

وعندما نجد هناك محاولة للإنقاذ، فإنها محاولة ذات سياق مرعب أو سياق الانهيار: وأجدهم حول الحفرة.. عشرات مئات الوجوه تنظر إلي.. ثيابهم لم تعد بيضاء.. لم تعد لهم سوى هذه الوجوه الضخمة.. أغوص ولا أرغب في الصعود.. تخرج منها تشدني الكثير من الأيدي (...). أشعر بها تشدني.. تتحول -أحسها- حول ذراعي لأفواه تقضم.. عشرات مئات الأفواه تقضمي"⁽³⁾. ولم يكن هذا المنقذ / الموت إلا حلماً مرعباً، كما تقول له أمه، ولا يصدقها.

(1) نفسه، ص 78.

(2) نفسه، ص 29.

(3) نفسه، ص ص 43-44.

قد يعود هذا الحلم إلى طفولته التي عُذبت في المدرسة بسبب قناعة الصبية بأن بيتهم للأشباح؛ لذلك كثرت الخرافات عن بيت الأشباح أو عن صياد الأشباح. ولتقرأ قصة ابن القصاب عن أكل هذه الأسرة للقطعة في سياق من الرعب والتلفيق، حيث يمارس الصبية على أربعة طريقة إجباره على ابتلاع قطعة حية ومن خلال هذا الطقس يحضر (صفر) شيئاً غريباً من الأفق: ألقطة تقرب تصرخ.. شواربها تمس شفتي وكل شيء ثقيل. يداي.. ساقي.. لا تتحركان.. أنهم يجلسون على كل شيء..(....) مياو.. مياو.. مياو.. حفنة شعر تسقط على وجهي.. ويجب أن يكف هذا المواء.. يجب. فتحت فمي. وبدأ الصفير.. أغلق رأسي وأفواههم.. الصفير يصرخ وهو يشق فمي يخرج إليهم.. بكل بشاعته يخرج.. أراه.. لا هواء أنفسيه.. رأوه وتجمدوا.. هم أيضاً لا يتنفسون، فقط هو يتدحرج.. كرة سوداء تتجمع من سماء، حيطان المدينة.. تلملم أطرافها العديدة.. تتجمع كالنقطة: سوداء حول السلام المتفحمة.. تكفى على الدار.. تلحقها.. الكثير من الألسن تلعق (...). عرفته "صفر البشع". صفر" (...). الهواء يخرج من أفواهه.. (..) هذا الذي على وجهه.. ثقب.. وفي منتصف الجبهة - وعينه.. ليست إلا الثقب.. أسود ببقع حمراء كثيرة، وما زال يزحف على عشرات الأيدي ولا ساق واحدة.. هذه الأيدي ضخمة.. تنسكب وتسيل على الأرض تتمدد.. يغطي كل الشوارع حولنا.. كل الأيدي أفواه وبطنون.. كل بطن ثقب.. أرى داخلها أيدي أرجلاً رؤوساً...⁽¹⁾

إنّ هذا النص هو التحول الأكبر في الرواية؛ لأن هذا الشيء المرعب الغريب أو الكائن الخرافي في تكوينه ما هو إلا أربعة نفسه في أهم تحولاته ضمن إطار الغرائبية الشبحية والجنون.. ولسنا بحاجة إلى استقراء صورة هذا الشيء في الرواية؛ لأنه في حالة متغيرة دائماً، ودائماً يكبر فهو يخاطب المليون في رسالة له بقوله: "سيدي: ما زلت انتظرك والشيء الخطير يكبر.. احضر سريعاً لتخلص منه معاً.."⁽²⁾ (23). ولا نفاجاً عندما نجد الرسائل تتكوم ولا تذهب إلى المرسل إليه؛ لأن الفعل الذي يمارسه أربعة في لحظة الوعي يصبح فعلاً غيباً:

(1) نفسه، ص ص 91-92.

(2) نفسه، ص 10.

'والآن.. ماذا تفعل يا أربعة؟ الرسائل تكومث بيضاء بيضاء.. وماذا في ذلك! السيد المليون سيقراً تماماً ما أردته. - لكنك لم تكتبه يا غبي! لا يهم سأقول له في رسالة قادمة عن السبب... سيفهم⁽¹⁾.

هنا أيضاً نكتشف أن أربعة لم يكتب رسائله؛ وإنما هو يحلم أو يهذي بها، ولم يعد لديه إلا مجموعة من الأوراق البيضاء حيث تتحقق المفارقة الهذيانية بين فعلي الكتابة والهذيان؛ لأن فعل الكتابة محدود قياساً إلى فعل الهذيان أو الحمى التي تجعل الشخصية، كما تقول الجملة الشعبية "تحكي / يحكي في غير الدائر". لذلك يمكن أن نصف الرواية في "غير الدائر" من الناحية اللغوية، ومن ناحية غياب الترابط بين لوحات الحكى، ما يشكل غياب السردية عن الرواية. ولا بد حينئذ لاستكمال فعالية النص أن يتحقق التحول الأكثر إيجابية بالنسبة إلى الشخصية عن طريق تحول آخر مهم وأساس في الرواية، وهو تحول أربعة إلى ولد المرأة الذي يتجاوز الأزرق (الكائن المتجمع كتلة عاجزة في الحفرة وهو أيضاً أربعة) وأربعة بدرجات أهمها: أنه يوظف "صفر" في مصلحته بدلاً من الخوف منه أو الانفصال عنه.

يمارس "ولد المرأة الفعل البديل الأكثر إيجابية؛ وذلك عندما تصبح لديه جراءة، فيبحث عن المليون ويكتشفه في صورة جديدة، وهي صورة الملعون؛ لأنه لم يأت وصامت لم يرد على الخطابات: أنت ملعون تركت لك رسائل في كل مكان ولم تجب.. وكأنك لا تقرأ!! (...). وأنا ولد المرأة وسأجرك.. قررت أن اتبع "صفر" ونجرك... وأسلمك الرسائل كلها⁽²⁾.

فإذا كان أربعة قد قرر أن يترك معادلَه الأزرق في الحفرة، ويخرج للبحث عن المليون، ولا يمنعه من ذلك إلا خوفه من صفر الذي يترقبه في الخارج "ينتظر في كل مكان"⁽³⁾ فإن ابن المرأة يخرج كتابع لصفر الذي يسلك طريقه للأخر أو كسيد له لا فرق.. يخاطب ولد المرأة المليون بقوله: "إنه أنا هذه المرة.. ولد المرأة.. ولقد قررت عدم الاعتماد عليه.. خائفاً ولا.. خائفاً ولا يفعل شيئاً لست أنا الذي يكي.. متعب. ذاك يكذب إنه يخاف كل شيء و..

(1) نفسه، ص 10.

(2) نفسه، ص 162.

(3) نفسه، ص 99.

متعب.. يخاف حتى من عنكبوت.. أنا قررت أن أدوس كل هذه الدوائر السخيفة وأدخل (...). بالطبع أنا لا أخافه وسأخذه معي.. قررت أن يكون صديقي. هو لا لا يهتم يضرب.. وهم سيخافون⁽¹⁾.

وتتداخل أحلام الأربعة / الواحد فيما يريدونه أو يريده من المليون، فابن المرأة يريد سوقاً كبيرة وبرجاً ضخماً من مرايا يسكنه وحذاء ضخماً ضخماً. وأربعة يريد مخبزاً ومدرسة وقرية ونبعاً من الحليب يجعل الصبيان لا يموتون... وصفر يريده أن يوصله إلى نبع الحليب.. ويقدم له مجزرة..⁽²⁾ أما الأزرق فهو يلتف في ثوبه لا يتحرك ولا يجرو أن يصبح مضخة أو عنكبوتاً⁽³⁾.. وليست هذه الأحلام إلا أحلام شخص واحد في أربعة أشخاص أو في أربع صور: (الطير الأزرق)، و(الطفل الشبح)، و(الشبح المرعب)، والصبي.. ومن ثم تصبح رمزية التحولات منطقية ومعقولة وتراتبية...!!

فالأزرق هو الأضعف؛ لأنه سقط جريماً بفعل طلقة من بندقية صيد، والصيد هو والد أربعة أو هم الصبية الذين يلقون الحجارة على بيت الأشباح أو بفعليهما معاً؛ لذلك يفقد جناحه ويفقد لونه.. حيث الضعف والانهايار إثر عملية صيد.. أما صفر فهو التحول الجنوني لأربعة من خلال فعلي الارتعاب والجنون والطاقة التدميرية.. ثم يأتي التحول إلى ابن المرأة المتشكل من قوة الأشباح وسلامة فعلهم؛ حيث الطفولة في الحركة. وهنا نعود إلى حكاية على بابا والأربعين حرامي حيث المفارقات بين جن وجن.. لذلك يعد التحول إلى ابن المرأة محاولة جديدة للاستفادة من صفر... ومن هنا يصبح الواحد أربعة من خلال تعددية التحولات الممكنة.

ويصلون أو يصل في نهاية الرواية بعد رحلة بحث كابوسي إلى برج المليون. وكما وصل جلجامش إلى زهرة الخلود وضاعت منه.. كانت هناك عدة محاولات للدخول إلى المليون، إلا إنها فشلت. وفي كل مرة كان يُلقى بأربعة خارجاً على الرصيف في صورة من

(1) نفسه، ص ص 150-151.

(2) نفسه، ص ص 160-161.

(3) نفسه، ص 150.

البشاعة؛ فهو إن كان قد فقد سبابته، فإن الحارس يصبح الرجل السبابة الذي كان يكبر ويكبر ويُلقب بأربعة على الرصيف: تنطلق تلك اليد إمامك.. وسبابتها تتمدد وتمدد... أضخم سبابة رأيتها.. كل الرجل سبابة وتشير إلى الخارج.. تشير لا تلمسك.. تدفحك وتتقهقر (...). يتلصقك الرصيف وتتعثر.. وكأنه قذف بك هناك بعرض الشارع..⁽¹⁾.

ولا يحصد أربعة بعد وصوله إلى عتبة المليون إلا قرشاً؛ إذ ينسى ما يريده عندما يتصور نفسه واقفاً أمام المليون؛ حيث يصور المشهد الدرامي على النحو التالي:

- لكنك المليون.. وهم قالوا...

- وأنت أربعة.. ماذا تريد؟

ونسي أربعة نسي ما يريد.. وقف هناك يرتجف ولا يذكر شيئاً

- السبابة

- طارت ولن تعود.. لن يعود شيء يطير

- لكنك المليون..

- ماذا تريد؟

- وجهك.. لم لا أراه؟!

- وماذا تريد؟

- كنت جائعاً

- خذ..⁽²⁾، ورمي إليه قرشاً.

إننا نعود إلى حكاية على بابا والأربعين حرامي؛ حيث المفارقات بين جن وجن.. لذلك يعد التحول إلى ابن المرأة محاولة جديدة للاستفادة من صفر...ومن هنا يصبح الواحد أربعة من خلال تعددية التحولات الممكنة.

وكانت النهاية واهمة، لم تتحقق فيها الثروة أو الشيع؛ لتأمل هذه النهاية، بعد أن

رمي إليه القرش:

(1) نفسه، ص 168.

(2) نفسه، ص 175.

نبت القرش من أقصى الخيمة يدور.. يحط أمامي ذهبياً يلمع.. أمد يدي أقبض عليه.. (...) تفرح يا أربعة والقرش يتمدد..

- وسيكون كبيراً... وسيأتي كل شيء..

مجزرة.. مخبز وسوق كاملة.. وأربعة يضحك.. يكبر القرش على كفة.. يحتضنه بين ذراعية وهو يتمدد.. ألقه يا أربعة وسنحمله معا حين تشبع.. وينزلق إلى الأرض (...) جائع يا أربعة وسنشترى، لكن القرش يدور يدور لا يستقر.. وأنت جائع..⁽¹⁾.

هذه هي النهاية الفعلية لرحلة الوهم.. الرحلة التي تتشابه مع ما وصل إليه جلدجامش حين ظن أنه وصل إلى الخلود، بل كان بينه وبين الخلود لحظة كما تقول الأسطورة، لكنه نام فأكلت الأفعى الزهرة.. كما أكلت الأرض القرش الذي يدور ولا يستقر.. ومن ثم يسقط أربعة في الوهم.. ويسقط على الأرض يقضم الرصيف البارد، يبكي ويرفض أن يصحو... ولا يجد في النهاية إلا رغيغ خبز المدينة الأقل بكثير من رغيغ أمه الأحمر في القرية؛ حيث يتحول النص في نهايته إلى العودة بخفي حنين، بعد الفشل الذريع في الوصول إلى المليون في المدينة رمز الثراء والجاه وأيضاً الضياع والإحساس العميق بالفقر.

5. حضور الأم والخروج من الكابوس ونفي الخرافة والوهم

إذا كان المكان عنصراً رئيساً في بنية تداعيات السرد؛ حيث يحضر حضوراً فاعلاً من خلال القرية والمدينة؛ فإن الأم هي مركزية أو بؤرة الأمان، التي تشكل منها القرية النفسية... خاصة في ظل غياب الأب الذي يغيب في سياق أسطوري غياباً مختلفاً مع الأشباح التي كان يصيدها، وكأنها مؤخراً صادته فلم يعد مع نهاية الرواية.

فالأم متميزة ابتداء من ضحكتها وانتهاء ببحثها الدءوب عن ابنها الضائع في المدينة لتعيده إلى صدرها، وإلى رمزيتها، وإلى خبزها الذي لا مثيل له: أنت لا تعرف أمي حين تضحك.. ضحكتها كأجراس الساقية..⁽²⁾.

(1) نفسه، ص 175.

(2) نفسه، ص 26.

ومنذ بداية الرواية نشعر بأهمية الأم كرمز في حياة الضياع والجوع التي يواجهها أربعة في المدينة: أرغفة أمي تؤلمني.. وكانت تخبز أرغفة حمراء لذيدة⁽¹⁾. وهي حريصة على ألا يفسد الدخان طعم الخبز، وحريصة على أن تكافئ أربعة بموزة عندما يكون طيباً... وتبقى الأم حاضرة في كل صفحات الرواية كرمز يقف في وجه الشر.. لكنها تصبح بشعة من خلال تصوير صبيان القرية لها، أو بالتحديد من خلال تصوير ابن القصاب الذي يصور للصبية شيئاً غير معقول عن هذه الأم؛ عندما يجعلها تغتصب القطة من الأب تاركة له الرأس ولايتها الذنب لتأكل الأجزاء الأخرى.. لأن الصورة غير معقولة وهي صورة كاذبة يتصورها الآخرون عما يحدث في بيت الأشباح.. وعند الفارئ - بكل تأكيد- ستبقى مسألة خبز الأم حاضرة في ذهنه حضوراً كاملاً كرمز إيجابي حتى حليبها أو صدرها هو مصدر خصب ومصدر خير وعطاء بالنسبة إلى الطفل الذي يتشكل في صور الأشباح التي أخذت أباه، ولا يجد غير أمه: كلهم على الباب وأبي لا يرفع عينيه عن رأس أخي، ووحدني أراهم وأنت - عيناك مع عيني عليهم.. أحذية ضخمة وضخمة وبنادق⁽²⁾.

وفي صفحات الرواية كلها يتألق البحث عن المخرج، سواء أكان عن طريق الوهم أم عن طريق التفكير الواعي.. ويبدو أن العودة إلى القرية هي المخرج الحقيقي من بداية السرد إلى نهايته؛ لأن المدينة لم تقدم لأربعة أكثر من مهنة حمال في سوق الخضار. وحتى في هذه لم يكن منجزاً من خلالها؛ لذلك تصبح القرية بوابة الخروج؛ لأن فيها الأم: متى تخرج؟ هذه المرة الطرق تأخذ بإقدامنا حيث نريد؟ هذه المرة حين أخرج لا أريد طريقاً غير طريق قريتي⁽³⁾.

يغدو الخروج من الأزمة في الصفحات الأخيرة فعلاً ذاتياً:

- لا تذهب للحلم يا أربعة.. أمي في المدينة (...). انهض رائحة الربيع لا بد فاحت من القرية.. يجب أن تلحق صبغ التوت... لكن - وجهي أسود.. أنت لا تحب الأحمر أي

(1) نفسه، ص 8.

(2) نفسه، ص 200-201.

(3) نفسه، ص 56-57.

لون عداه سيكون الأفضل. - وسيعود كل شيء جيلاً.. ونعود أربعة.. أبي وأمي وأخي وأنا و.. شقيقي.. سنعود خمسة⁽¹⁾.

ولا نفاجأ عندما نجد أن نهاية الرواية تتحول إلى صياغة جديدة؛ فنجد الأم قادمة من القرية إلى المدينة تبحث عن ابنها.. عن أربعة الذي تظهر إمكانيات خروجه في إمكانيات الولادة المهشمة الضعيفة: فقط تستيقظ أربعة هزياً صغيراً، تتوسد حفرتك - حتى الحفرة لم ينشق انتفاخها بعد.. الأزرق لم ينبت تحتك... ولم يفقس.. وكان دفوك لا يكفي.. تحتاج دجاجة تحتضنك يا الأزرق - والدجاج لا يعرف كيف يعلو.. (...). والدجاجة تطير بجناحيها المضحكين وتمشط.. تطير وتمشط.. والذئب في ريشها المتناثر يقفز.. ينادي خوفها الحدباء على الدرب تركض.. تلمحها.. تفرد جناحيها للمرة الأخيرة ولا تطويهما إلا في حضنها - وأمي ستأتي.. وحضن الحدباء لم يكن رجلاً ولا كان بندقية..⁽²⁾.

تحدث العودة في النهاية؛ حيث يتم الطيران الخرافي من الحفرة وبرجها في الأفق، عودة إلى القرية، وأربعة يصر على أن ينقذ الأربعة بكل دالاتها في تحد للأحذية: "سأخلص الأربعة.."

- نعم دعهم يعرفون... ولن تعرف الأحذية الطريق لأحد منا.. ولا تأتي الثقوب... أقدامهم تقترب أكثر.. تضرب في الطين.. تتساقط الدور حجراً حجراً..

- آمين... المطر جاء وسنبحر.. (...). نهر البرق هذا.. وكأنني أعرفه.. نبع حلييك يا أربعة.. هذا الذي يجدهم... أربع مرات كاملة وأكثر.. النبع الذي ضاع وجدناه لك..⁽³⁾.

ومع هذا الاكتشاف، تنتهي خرافة الوهم والسقوط، ويصبح أربعة جزءاً من نهر البروق، لا يمكن إسقاطه. وكان هذا النهر هو نهر الرؤية والتغيير الإيجابي المتناقض مع التساقط في أحضان الوهم الباحث عن المليون؛ لذلك تصبح العلاقة مع نهر البروق علاقة

(1) نفسه، ص 148.

(2) نفسه، ص 194-195.

(3) نفسه، ص 213.

طبيعية بالنسبة إلى أربعة: أنا خصلة لون تموج ببروق ساكنة.. تلمع كل الخصلات تأخذني إليه لا لا شيء يسقطني.. ما عدت أحتاج الأجنحة..⁽¹⁾.

وهنا تنتهي الرواية نهاية مغايرة تماماً لكل سياقات الفشل المتشكلة من حركة الوهم والضياح في الشخصية. ومع هذه النهاية وإدراك حقيقة التحولات فيها، ندرك أن هذه الرواية في مجملها خطاب رمزي، وأن الساردة وظفت من خلال هذا الخطاب صورة العلاقة بين الفيزيقي والميتافيزيقي (الواقعي والخيالي)، لمصلحة فكرة الخروج أو الوصول إلى نبع الحياة ونبع الوجود كفكرة نخبوية خاصة بها، أو رؤية تتصورها عن العالم المحيط بها وعلاقتها بهذا العالم.

6. من العنوان إلى عناصر السرد

إن رواية '4 صفر' مثل مسرحيات توفيق الحكيم التي قيل إنها تُقرأ ولا تُمثل... وهذه الرواية تُقرأ لتتقد ولا تُقرأ ليستمتع بها؛ فالصفحات الأولى كفيلة بأن تزجج القارئ العادي وتنفره من لغة السرد التي تكسر المؤلف في مستوياته كافة؛ لتحل مكانه لغة إشكالية مربكة متشابكة؛ وذلك عندما نرى موضوع قصة قصيرة يتحول من خلال الصخب اللغوي إلى رواية في شكل قصيدة غامضة بالنسبة إلى المتلقي العادي بل المتخصص في السرد.. وكذلك تتحول الشخصية الواحدة إلى مجموعة من الشخصيات بوجوه مختلفة وبرؤية واحدة...

لعلّ قراءة العنوان تفضي إلى دلالات متعددة ومقصودة في الوقت نفسه.. فإذا كانت الدلالة المباشرة السطحية تفضي إلى اقتباس العنوان من الحقل الرياضي (4-0)، فإن هذه الدلالة ليست إلا إشارة سطحية متكونة لدى المتلقي؛ إذ نجد بعد قراءة النص الروائي مجموعة من التفسيرات والاحتمالات التي يضعها النص لأربعة وصفر.. منها: أن أربعة صُفْر (بضم الصاد والفاء) أي عائلة تتكون من أربعة صُفْر.. وأربعة صُفْر (بفتح الصاد وفتح الفاء مع تشديدها) أي إخراجها للصوت أو الصفير الذي سُمّي به الشيء/ الصوت الذي

⁽¹⁾ نفسه، ص 214.

ظهر عندما حاول الصبية حشو القطة في فم أربعة، مع وجود احتمال ثالث لصيفر (بالكسر) على أنه تسمية للشيء الخرافي.

أما أربعة فهو تسمية تقدم عدة تفسيرات منها: العدد أربعة الذي يتكرر في الرواية، واسم العائلة أربعة (الأب والأم وابنان)، وفي يد البطل أربع أصابع (فقد سبافته)، وخرافياً عاش البطل أربع مراحل من الطفولة إلى الشيخوخة (مزارعاً وبياعاً وحمالاً وصيداً أشباح)، وله تحولات أربعة أسطورياً (نفسه والأزرق وولد المرأة وصفر).. إلخ.

وقد كتب العنوان على صفحة الغلاف الأخيرة متمشياً مع حركة اللوحات أو الفصول التي يبدأ تسلسلها التصاعدي من الصفر إلى 29 من نهاية الرواية إلى بدايتها؛ ما يشير إلى أن هناك عودة من لوحة الصفر إلى القرية، حيث تحقق الخروج.. كما كانت بداية الرواية من الصفر المالي أيضاً عندما بدأ أربعة مخاطباته للمليون، بحثاً عنه أو بمحاص عن الثراء.

وبذلك تغدو دلالة العنوان الأخرى الممكنة هي خروج أربعة من مأزقه أي من درجة الصفر عن طريق عقله لا عن طريق الوهم (المليون)..

أما بخصوص عناصر السرد في الرواية؛ فإن أمر الحديث عنها يطول لو تتبعناها مفردة مفردة.. لذلك فإن الإشارة المهمة في هذا الجانب هي أن لدى الرواية حضوراً أساسياً للغة؛ بحيث تبدو هي البطل الحقيقي في النص، سواء من الناحية الشعرية أو من الناحية الدلالية... وهذا لا يمنع من وجود المكان المكثف ودلالاته، وبخاصة القرية / المدينة / السوق / الحفرة / البرج... والزمن الخيالي النفسي مع تفعيل صياغات الماضي والحاضر والمستقبل.. والرمز، والخرافة، والأسطورة، والشخصية غير المألوفة... وما إلى ذلك.

حاولت هذه المقاربة أن تكشف أو تحلل أبعاد إشكالية التحول في الرواية العربية الجديدة في مستويات المضمون من جهة، ومستويات الجماليات الفنية من جهة أخرى. وقد اتضح احتفال الرواية بالتداخل السردى وتقطيع الأزمنة والشخصيات، وتحويل اللغة إلى شعرية رمزية مؤسطرة... ومن ثم لا بد أن نجد أنفسنا كمتلقين في مواجهة نص سردي جديد مضاد للرواية المألوفة، وهو خطاب يحمل كثيراً من الدلالات الإيحائية والبنية المعرفية العميقة التي لا تدرك بسهولة، ومع ذلك لم تصل الرواية إلى الدرجة السريالية الطلسمية.

الفصل السادس

الكاهنة "سيبيلا" وإشكالية الكتابة المشتركة رواية "عالم بلا خرائط" نموذجاً



الفصل السادس

الكاهنة "سيبيلا" وإشكالية الكتابة المشتركة رواية "عالم بلا خرائط" نموذجاً

عتبة:

(الرواية المتميزة هي التي تضعنا من الصفحات الأولى في دائرة التوتر، نحس فيها بقوة الصدم في أسلوب يرفض أن يضع القارئ في عالم مألوف) ألبيريس⁽¹⁾.

أولاً: أبعاد الإشكالية⁽²⁾

أليست ظاهرة فنية أو جمالية أن يشترك روائيان أو أكثر في كتابة رواية واحدة؟ ثم ألا يدعو هذا الاشتراك في الكتابة الإبداعية وعي المتلقي إلى مسألة البحث عن طريقة ما للفصل بين لغتين مفترضتين أو أكثر في العمل الأدبي؟ وما محاولات الفصل التي يمكن أن تطرح نفسها في هذا السياق، وقد أصبح لدينا أربع روايات من نوع الكتابة المشتركة بين كاتبين أو ساردين؟

(1) ألبيريس : الانجماحات الأدبية الحديثة، تر جورج طرايشي، عويدات، بيروت، 1900، ص18.

(2) قدمت هذه القراءة في ندوة الاثنتية بالنادي الأدبي بالرياض يوم الاثنين بتاريخ 11 / 7 / 1414هـ، وقد أثارَت لدى الحضور مجموعة من التساؤلات المهمة، أذكر منها بعض التساؤلات الخاصة بإشكالية البحث عن لغتين : ما الذي تريده القراءة النقدية من هذا النص؟ وهل من الضروري أن تبدأ المقاربة النقدية من إطار اللعبة التي حدد شروطها الكاتبان؟ وهل هناك جدوى من هذه المقاربة؟ وما الدوافع وراء الاشتراك في رواية واحدة؟ وما مدى نجاح هذه التجربة الروائية؟ وأين تقع مدينة عمورية؟ وأي مدينة عربية هي الآن؟ وما هو إحساس الكاتبين بالمنفى؟ وما هو الحد الذي يمكن أن يشكله هذا الإحساس في قراءة الرواية وفي بنائها؟

هذه القراءة معنية بإشكالية فنية، هي مقصدية جعل اللغة الإبداعية ذات الروح الخاصة - في الأقل نظرياً- لغة مشتركة بين مؤلفين.. يضاف إلى ذلك أجواء الحديث عن الصنعة المكشوفة المتمثلة في مقصدية التأليف الإبداعي والتلاعب بالمتن النصي، لتصبح الكتابة الإبداعية كتابة قصدية متواطئة على تشكيل بنية النص الملبسة، وقد تُوصَف اللغة هنا بالدينامية التجريبية الرواعية، فتشبه الضرب في التيه كما يقول أحد النقاد الذين تناولوا رواية "عالم بلا خرائط" لمؤلفيها جبرا ومنيف، اعتماداً على مقولة بطل الرواية "علاء السلوم" القائل "من ينقذني من الضرب في التيه"⁽¹⁾، الذي سببه دخوله إلى حياة الجحيم والوهم، لتصبح الرواية مجموعة من المتاهات، تبتدئ مشوشة وتنتهي بقلق مشابه⁽²⁾.

وفي كل السرديات الجمعية الشعبية نجد النص مشتركاً؛ لأنه مجهول المؤلف، مثل: ألف ليلة وليلة، والحكايات الشعبية التي تروى على ألسنة الجدات.. وفي مثل هذه السرديات وغيرها تصبح إشكالية المؤلف المشترك أو الجمعي إشكالية مهمة في التأليف نفسه ذي الصياغة المفتوحة، الذي ينشأ تلقائياً داخل الجماعة، وحيث نتخيل المؤلف الضمني الجماعي الذي هو أكثر حكمة وشفافية؛ لأنه ابن الناس البسطاء والعاديين، وليس من الضروري أن يجسد الوعي النقدي مؤلفاً ما لأي نص من هذا النوع، لأنه سيقى القدرة الذاتية الحاملة للضمير الجمعي المتجسد في عموم مخيلات الناس القابلة للتأثر بالحكي أنى كان مصدره، ما دام يعالج الصراع بين الخير والشر كطرفين للتناقض في الحياة، وما دام الخير هو الذي سينتصر في النهاية، لتتصير روح الجماعة على أحزانها وشقائها في مثل هذا الحكي.

وهنا لسنا أمام حكي شعبي في رواية "عالم بلا خرائط"، وإنما أمام لغة إشكالية ثقافية إلى درجة مخيفة، وعليه لا بد أن نتساءل بإلحاح عن السبب الذي جعل هذين الكاتبين يلجأان إلى كسر اللغة الذاتية عن طريق تحويلها إلى لغة ثنائية، فلا ينص كل منها على لغته الخاصة، فجعلنا المتلقي يتساءل ويبحث في مسائل تشتغل على مفصلة اللغة في هذه الرواية،

(1) جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م، ص 92.

(2) ينظر: محسن الموسوي: الرواية العربية النشأة والتحول، بيروت، دار الآداب، ط2، 1988م، ص284، و ص289.

ومحاولة أساليبها لإعادتها إلى سياقين مختلفين لمؤلفين لهما باعان طويلان في الإبداع والنقد.. ولكنهما مختلفان فنيًا وجماليًا؛ لأن لكل منهما أسلوبه الخاص به والمختلف عن الآخر، لذلك فالناقد أو القارئ يجد نفسه منقادًا إلى لعبة وضع شروطها الروائيان مختبرين للقارئ/ الناقد لمعرفة قدرته على الغوص في ذهنيهما مفتشًا عن مقاصدهما المعلنة والمضمنة، وتلك القابعة في أعماق الوعي ما دامت هذه الرواية حاملة لبصمات شخصية واضحة تكررت في أعمال الكاتبين حتى باتت تكون هوية كل منهما⁽¹⁾ المختلفة بالضرورة عن الآخر...

والخطاب الروائي الموجود في 'عالم بلا خرائط' هو عدة سرديات وأجناس إبداعية مختلفة متنوعة ومختلطة ابتداء من العنوان وانتهاء بمتن ملبس بل مؤرق للمتلقي... ما يجعل من هذه الرواية رواية إشكالية؛ والأدب الإشكالي - كما نعرف - هو الأدب الذي يضع كل شيء موضع التساؤل، خلاف الأدب التقليدي الذي يشرح بدقة كل التفاصيل للقارئ في حين يرفض الأدب الإشكالي مثل هذا الشرح ويسلم للقارئ السؤال وحده؛ لأنه يريد أن يكون يقظًا إزاء المشكلة، ولا يزعم أنه محلها كما يقول ألبيريس⁽²⁾، وكأن السؤال الإشكالي هو: من ينقذ البطل أو الإنسان من الضياع في التيه، مهما كان شكل حركته في هذا التيه الإشكالي رؤية وشكلاً؟

فعنوان 'عالم بلا خرائط' يفضي مباشرة إلى علامتين: إحداهما مكانية 'عالم'، والأخرى تنظيمية 'خرائط'، وتكون 'لا النافية معياراً للتداخل والغياب في بنية المكان المضطرب بطريقة كابوسية أحياناً.

وما نجده في المتن من تداخل غرائبي عجيب يجعل المتلقي مهوساً بالتساؤل عن السبب في هذا التداخل، هل هو ناتج من أحد الكاتبين، أم من المباراة بينهما في استعراض العضلات للتعمية والاستغراب الذي جعل 'مدينة عمورية' أسطورة لا واقعاً عالمًا مزيفاً، ولا حقيقة فيه سوى الكتابة عن هذا العالم المتخيل الذي يحث على مزيد من الكتابة، بحثًا عن كينونة الحقيقة

(1) نفسه، ص 283.

(2) الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص 27-28.

التي تجعل أبطال الرواية يعيشون حالة الاغتراب بكل أشكالها، وتحديدًا بطل الرواية "علاء السلوم".

وهذا الاغتراب يبدأ فعليًا من الأسطورة التي أثبتتها المؤلفان على صفحة الرواية الأولى، وهي أسطورة تُظهر التيه الأسطوري، ما يجعل هذه الرواية لعبة أسطورية متشابهة إلى حد ما مع لعبة الكهانة الأسطورية متمثلة بشخصية الكاهنة سيببلا بطلة الأسطورة المشار إليها، وأهم ما فيها، هو أن الكاهنة السيببلا عرافة كوماي قد أتت من الشرق من بلاد بابل مهد المعارف والحكمة والتنبؤ بالمستقبل، وأعجب بها الإله أبولو أيام شبابها، فوعدها أن يحقق لها أي مطلب تطلبه، فأخذت حفنة من الرمل في كف يدها، وقالت: أعطني سنينا من الحياة بقدر ما في راحتي من ذرات هذا الرمل، ونسيت أن تطلب مع طول العمر بقاء الشباب والعافية، فعاشت مئات السنين وشاخت وتقلصت عظامها وبقيت عرافة قرنا بعد قرن تعيش في كهف، تتكدّس على مدخله أوراق الشجر، وقد كتبت على كل ورقة حرفًا واحدًا، فإذا جاءها سائل يطلب معرفتها وحكمتها، قذفت إليه حفنة من هذه الأوراق، وعلى السائل عندئذ أن يجمع الأوراق ويرتبها في شكل ما ليستطيع أن يقرأها بعد ترتيب حروفها، فيعرف جوابها أو حكمتها⁽¹⁾. وهنا يستحيل ترتيب حروف الأوراق بطريقة واحدة، لأن الصدفة وحدها هي التي جمعت بين هذه الأوراق، عندما قبضت عليها يد العرافة بعفوية.

هل ما قام به الروائيان هو اللعبة نفسها التي تحتاج من المتلقي المتخصص إلى أن يمارس لعبة تنظيم الخرائط ليصل في نهاية المطاف إلى المعرفة أو الحكمة أو الجمالية المتوخاة من تداخلات العوالم الكابوسية في الرواية؟ أم أن المطلوب من فاعلية عملية التلقي أن يحاول القارئ التفاعل مع النص دون أن يلجأ إلى تأويله نفسيًا أو إعادة ترتيبه من ناحية التأليف.. ومن ثمّ قد نجد أنفسنا في مواجهة متن مستقل له كيانه المتوحد الخاص الذي يشعرنا بمجدارة أنه متن إشكالي، لا علاقة له بالتأليف في سياق ضرورة قتل المؤلفين، أو أن نعده بتصميم مسبق لعبة معقدة تحتاج إلى تأمل عميق في بعض أنساقها لفك بعض رموزها، ومن ثمّ يمكن

(1) عالم بلا خرائط، ص 9.

الدخول في لعبة فك شيفرتي اللغة لإحالتها إلى مؤلفين منفصلين أو إلى نمطين منفصلين من الوعي اللغوي، لأنه لا وجود لشخصين متشابهين مهما حاولا الاندماج أو التسامي فوق ذاتيهما.؟

في الرواية ثنائيات عميقة الصراع والاختلاف منها: النص/النصوص الكثيرة، والحبكة / التفكك، والعالم التخيلي/ الواقع المباشر، والمرض / التمرد عليه، والإنسان / الوحش، والوهم / القناعة، والإخلاص / الخيانة، واللغة/ اللغات.. لتصبح عملية التسمية "عالم بلا خرائط" عملية مبررة نصًا وتأليفاً؛ لأنها تسمية مستلبة من المتن نفسه الملبس الذي نفسه لو بحثنا في التواطؤ المشترك بين المؤلفين على التأليف المشترك أو مقصدية هذا التأليف التي لا تفارقك وأنت تقرأ اسمي المؤلفين على غلاف الرواية، وتساهما تماما وأنت تقرأ نص الرواية، ومع ذلك لا بد من أن تشعر بوجود لغتين مختلفتين.

سأتناول في هذه القراءة ثلاث مسائل تنطلق من قاعدة أساسية هي: البحث عن إمكانية ترتيب الأوراق اللغوية، أو في الأقل محاولة رسم الخرائط بين الروائيين لتوجيه النص في ضوء القراءة أو التلقي الأسلوبي، لا في ضوء تاريخانية أو مضامين ما تنتجه الرواية.. والمسائل الثلاث هي:

الأولى: هل هناك ضرورة لترتيب اللغة؟ وما جدوى هذا الترتيب إذا اعتبرنا عملية الكتابة أصلاً تستمد مشروعيتها من هذا الخلط وفي ضوءه؟.. وحتى لو تناسينا موضوعه ترتيب اللغة، فإنه لا بد من توقع وجود أزمة منهجية تثار لدى المتلقي الواعي عن طبيعة التأليف المشترك والأسس التي تم التمويه من خلالها لإرباك عملية تصنيف اللغة إلى لغتين.

الثانية: ما مدى إمكانية إيجاد علاقة بين هذه الرواية المشتركة وثلاث روايات عربية أخرى مشتركة هي: "القصر المسحور" لطفة حسين وتوفيق الحكيم، و"ألوان الحب الثلاثة" لعبد السلام العجيلي وأنور قصيبياتي، و"القضية رقم 13" لمجيد حسيبي وفرحات فرحات؟!.

الثالثة: ما الوسائل المتاحة لدينا كقراء، التي قد تفضي بنا إلى التعلق بلعبة الفصل بين اللغة المشتركة وتحويلها إلى لغتين مختلفتين دون الاستعانة بأية أقوال صادرة عن المؤلفين في هذا المجال.. إذ لو حاولنا الاستعانة بما يقوله الروائيان عن الطريقة التي تم بها التأليف

المشترك؛ فإن المسألة ستصبح محسومة، لكنهما يدركان أن أية محاولة منهما في هذا الجانب قد تكشف أسرار اللعبة السردية، فتفسد فضاء الرواية الملبس بكل تأكيد من جهة التأليف.. وربما كانت المناهج الألسنية والأسلوبية والبنوية والتفكيكية من أهم المداخل التي تساعد القارئ المتخصص على توقعات الفصل بين اللغتين لإحالة كل لغة إلى صاحبها بشكل غير حاسم، ولتكوين وجهة النظر الأقرب إلى المنطقية الأسلوبية الفاصلة بين لغتين من الناحية النظرية في مثل هذه الدراسات أكثر جدارة من أية منهجيات أخرى نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.

سنحاول أن نقول أفكارًا، نتصورها مهمة في هذا الفضاء الخاص بالكتابة المشتركة.

ثانياً: المازق المنهجي في اللغتين

نص الرواية - كما نعرف - هو نص التعددية في اللغات والرؤى والأجناس، وهو غير نص الشعر الذي يقدم غالبًا أحادية اللغة والرؤية والجنس. ومع ذلك فإنه من المفترض أن يكون للرواية مؤلف واحد ينشئ النص المتعدد أو المفتوح، لكي يبقى الفاعل الرئيس واحدًا في التفكير وفي الاختيار أيضًا.

إذ فيما يخص ضرورة ترتيب اللغة والأزمة المنهجية المتوقعة في قراءة رواية اشترك فيها اثنان، فإنه يجب علينا بداية أن نعترف بوجود منهجيات مختلفة في تناول هذه القضية، فالمناهج البنائية والتقويفية والجمالية واللسانية والشكلية وما شابهها... لا تقرّ بأية احتفالية ما بالمؤلف أو بالمؤلفين؛ لأنها مناهج تنكح نسبيًا على نظريات تغييب المرجعيات، ومن ضمنها موت المؤلف أو تغييبه أو عده علامة تتكشف من خلال تكشف علامات النص اللغوية دلاليًا وجماليًا. لكن المناهج النفسية والاجتماعية والسيرية، فإنها بلا شك قد تجد نفسها أمام مازق واضح يحتاج بداية إلى حل أو تبرير لظاهرة الاشتراك هذه، لتتمكن بعد ذلك هذه المناهج من التفاعل مع هذا الخطاب الإشكالي الجامع بين لغتين ونفسييتين ورؤيتين، إلى آخر ذلك من هذه الثنائيات التي تفصل بين اثنين فتجعل الخطاب خطابين شئنا أم أينا.

ومن هنا، قد نجد مثل هذه المناهج المتفاعلة مع أحادية التأليف في تاريخها المنهجي أنها بحاجة إلى الاستعانة ببعض المقاييس الأسلوبية كي نحاول التفريق بين الأسلوبين أو اللغتين لتصل إلى صيغتي التأليف المنفصلتين، لتتمكن بعد ذلك من تبرير مقولاتها النفسية والاجتماعية؛ لأنها مناهج قائمة على وعي/ لا وعي الشخصية الواحدة/ المؤلف الواحد، وأنها لا تعترف إلا بوجود صيغة واحدة أو بوجود رؤية وحيدة هي صورة المؤلف الواحد في مثل هذه النصوص، حتى وإن كانت ذات تعددية نصية.

وما دام هنا وراء النص / اللغة مؤلفان فيهما من التناقض والاختلاف أكثر مما فيهما من المشترك والتساوي، فإن موقف بعض المناهج النفسية بالتحديد سيبدو محرجاً تجاه وجود عقدتين نفسيتين مولدتين لحركية الإبداع في الرواية المشتركة، بدلاً من فرضية وجود عقدة واحدة. كما يحدث ذلك، أيضاً، تجاه فرضيتي وجود رؤيتين متناقضتين على سبيل التنظير للحياة أو لرؤية العالم من وجهة نظر الجدلية التاريخية التي تجعل الكاتب جزءاً من الجماعة، ومن هذه الناحية قد تصبح الروح الجامعة بين مؤلفين روح الانتماء لطبقة واحدة، لكنها روح غير مبررة منطقياً؛ لأن التغيير الإبداعي بينهما أهم من المشترك الذي من الممكن أن يكون شعاعياً في أحيان كثيرة.

وإذا كانت المناهج النفسية قد عودت في جوانبها التحليلية أن تمدد المؤلف على سرير المرض، فإنها ستشعر بالعبء وهي لا تعرف من ستمدد من الاثنين في صياغة لغوية ملبسة.. إلا أنها قد تخرج من هذا المأزق إلى تمديد البطل في سياق التطور النفسي الذي نجده عند جورج طرابيشي -على سبيل المثال. ومعنى تمديد البطل الروائي أو الشخصيات الروائية هو التخلص نسبياً من إشكالية البحث عن مؤلف واحد من بين المؤلفين، ومن ثم الخروج من المأزق بمحاولة التوفيق في صيغ المقاربة بين ليبرالية جبرا وراдикаلية منيف، أو بين سياق روايات جبرا السابقة واللاحقة لهذه الرواية، وروايات منيف في الإطار نفسه.

ومن ناحية أخرى، يجب علينا افتراض أو توقع أو تمحك إشكالية خاصة ناتجة عن التأليف المشترك الذي يصبح بكل تأكيد عبئاً على الثقافة، عندما يأتي من جهة المسألة الإبداعية، وبالتحديد عندما يكون في مجال الرواية النص الإبداعي "الغول" كما أطلق عليه

أحد الروائيين، والذي من غير المستساغ أن يكون هذا النص مشابهًا للبحث القابل للتشارك، رغم أننا بدأنا ننصت مؤخرًا في كثير من الشهادات إلى وجود نمط الرواية/ البحث، مثل: "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، ورواية "نساء الظل" لسحر خليفة، وهي موضوع بحثها الذي نالت به درجة الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية.

ثم إن الدراسات القليلة التي اطلعت عليها، و تناولت "عالم بلا خرائط"، انقسمت

قسمين:

القسم الأول: حاول أن يهتم بإشكالية التأليف المشترك مظهرًا عدم الرضا، لأن مثل هذا التأليف أوقع الناقد في مأزق منهجي، ومن ذلك ما يقوله عبد المجيد الربيعي: "بعد استقرائي لهذه الرواية الشيء الأخير الذي أود أن أسجله هو رغبتني أن لا أرى من يقوم بتقليد تجربة 'عالم بلا خرائط' حتى لا تصبح موضة"⁽¹⁾، وجاءت قراءته تحاول كشف المفارقة بين اللغتين للتفريق بين الأسلوبين الروائيين في الرواية.

أما محسن جاسم الموسوي فقد دعا إلى تناول هذه الرواية بجد وحذر في الوقت نفسه، لأنها عمل أخذ من روايات الكاتبتين سمات عديدة سجلت بصماتها في مواقع مختلفة⁽²⁾. وقد حاول في قراءته للرواية التعامل معها كنمط من أنماط السيرة الذاتية للبطل التي تمتزج فيها سيرتان، محاولاً الهروب من السيرتين الخاصتين بالمؤلفين إلى السيرة الأحادية التي يمكن قراءتها كما يقول على أساس أنها لوثة الشخصية المركزية⁽³⁾، وهي شخصية "علاء السلموم"، حيث نتوقع هنا قيمًا إنتاجية جمالية فعلية في القراءة المنفصلة عن التأليف، لأنها محاولة لقراءة البطل أو الشخصية الروائية بعيدًا عن التأليف، بعد التنيه إلى أهم المفاصل المختلفة التي تفصل بين الروائيين، إذ إنه حدد بعض صفات "جبرا" الأسلوبية والمعلوماتية، مثل الاهتمام بتواريخ العوائل والرؤى الجمالية والأفكار العميقة، وانشداؤه إلى أزمت الشخص و عقدهم المعقدة والجدل في الكتابة وصراعات الأجيال والقيم.. ثم حدد بعض

(1) مجيد الربيعي: أصوات وخطوات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص 259.

(2) الرواية العربية النشأة والتحول، ص 271.

(3) نفسه، ص 278.

صفات مُنيفٍ مثل: الحزن، والرفض، وإعلاء الإنساني، والاهتمام بالمتغير الاقتصادي والتوثيق ومصير المثقف والصراع الفكري الفثوي.. ثم يشير إلى الصفات المشتركة بينهما، مثل ربط المحدود بالأزلي، والمكاني بالشاسع⁽¹⁾.

وقد كتب صبحي الطعان قراءة مهمة للفصل بين لغتي "عالم بلا خرائط"⁽²⁾، فقسم الفصول بين المؤلفين متحدًا عن الطريقة التي تمت بها الشراكة والعبارات التي نقلت الفصول بينهما، مستقرًا بعض الصيغ التي لديهما في رواياتهما الأخرى التي دخلت في "عالم بلا خرائط"، ومن ثمّ قدم مقارنته الرئيسة في مجال الفصل بين اللغتين، وذلك بتشكيل ثلاثة حقول دلالية لكل منهما، هي عند منيف: حقل الجسد الذي يختزل مقولات المرض وتعذيب الذات والآخر والألم، وحقل الذاكرة الذي يختزل ذاكرة التفاصيل وذاكرة الخيبة وذاكرة القهر، والحقل التناسي الذي يختزل مفردات وأسماء من نصوص أخرى للكاتب.. وهي عند جبرا: حقل الجسد الذي يختزل مقولات اللذة والشبق والمشاكسات الأثوية، وحقل النسيان الذي يختزل إتقان النسيان وتجاوز التفاصيل، وحقل اللغة الذي يختزل اللغة الحارة واللغة الحاملة واللغة الكونية⁽³⁾.

والقسم الثاني: لم تشغله هذه الإشكالية لأنه قرأ الرواية بعيدًا عن التأليف متأثرًا بالمنهج النقدية الحديثة، وهذا ما فعله سامي سويدان عندما قرأ الرواية ضمن سياقي "دلالات بنية المعنى" و"زخارف الحكمة الروائية للسرد متفاعلاً مع الرواية في إطار قتله للمؤلفين، ومستفيدًا من المنهج البنيوي الشكلي، لذلك تناسى قضية الفصل بين اللغتين، ولم تشكل هذه القضية لديه أهمية تذكر⁽⁴⁾.

(1) نفسه، ص ص 274-279.

(2) نشرت الدراسة في المدى عدد 11، 1995. وقد استندت منها مؤخرًا بعد الندوة التي قدمتها، وذلك عندما بدأت أعد هذه القراءة للنشر.

(3) مجلة المدى، العدد 11، 1995، ص 133.

(4) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991م، ينظر دراسته عن الرواية، ص ص 255-292.

وفي السياقين المنهجين السابقين تصبح الكتابة النقدية مشروعة، سواء احتفلت بالفصل بين اللغتين كضرورة منهجية، أم أثرت وحدة اللغة داخل الرواية لمصلحة قراءة بنية العمل في وحدته الكلية.

وفي الفقرة التالية، سنحاول التعرف إلى طريقة التأليف المشترك أو ترتيب أوراق الكاهنة سيبيلاً، الذي اتخذ أربعة أساليب مختلفة، كما نهيأ لنا من خلال نماذج أربع روايات متوافرة لدينا في هذا الجانب، في مجال الكتابة السردية العربية المعاصرة.

ثالثاً: في كيفية التشارك بكتابة الرواية

لدينا أربعة نماذج روائية للتشارك في الكتابة، وهي مرتبة تاريخياً: القصر المسحور⁽¹⁾ (1936) لطف حسين وتوفيق الحكيم، واللوان الحب الثلاثة⁽²⁾ (1973) لعبد السلام العجيلي وأنور قصيباتي، والقضية رقم 13⁽³⁾ (1975) لمجيد حسيبي وفرحات فرحات، وعالم بلا خرائط⁽⁴⁾ (1985) لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف.

ولعل البحث عن التكنيك الذي تم به التشارك هو الذي يجعل طريقة كتابة الرواية الواحدة تخالف إلى حد ما الطريقة التي تشكلت بها الرواية الأخرى، ومن ثمّ يمكن أن نصف بإيجاز طرق التشارك في الكتابة الروائية على النحو الآتي:

أولاً: في القصر المسحور⁽¹⁾ نستطيع أن نفصل بين ما كتبه الروائيان على حدة، وذلك بعد أن طبعت صورة طه حسين أو توفيق الحكيم على الفصول المكتوبة إشعاراً بإحالة الفصل إلى صاحب الصورة، وقد كانت البداية لطف حسين الذي كتب الفصلين الأولين، ثم خضعت الفصول التالية للمبادلة بينهما، علماً بأن ما كتب في الفصلين الأولين اللذين يلتقي فيهما الراويان (طه حسين و توفيق الحكيم) بشهرزاد التي خرجت بجاشيتها من العراق إلى إحدى القرى الفرنسية السياحية.. ونجد مشكلة شهرزاد - كما تخبر طه حسين - أنها لم تعد

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : القصر المسحور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

تعرف للنوم طعاماً بسبب الهم والأرق، وأن علاجها يكمن في أن يقصَّ رجل ما عليها الحكايات، كما كانت تفعل مع شهريار في الماضي⁽¹⁾.

ومع حضور توفيق الحكيم نجد الفرصة مناسبة لتفرض عليه أن يتولى هذه الوظيفة رغم أنه، خاصة بعد أن كتب مسرحيته "شهرزاد"؛ فأصبح عارفاً بتفاصيل حياتها. فمن من هذه الإشكالية تنطلق الرواية لكتابة الحوارية الأدبية الثقافية بين الواقع والتخييل، إعجاباً بشهرزاد التي سامرت ملكاً جاهلاً غشوماً ألف ليلة وليلة⁽²⁾.

ثانياً: في رواية "ألوان الحب الثلاثة"⁽³⁾ التي كتبت بلغة واحدة لا يظهر فيها نمطية اللغتين، جاءت مسألة الاشتراك صورية من جهة عبد السلام العجيلي الذي أخبرني، مشكوراً في رده على رسالة بعثتها إليه، أستوضح فيها أمر التشارك بينه وبين أنور قصيباتي - فذكر أن اسمه وضع على الرواية بتصريف شخصي من أنور قصيباتي، وأن دوره في كتابة هذه الرواية من جهة المشاركة الفعلية لا يتجاوز أن عرض عليه قصيباتي الرواية قبل طباعتها، فقرأها وسجل عليها بعض الملاحظات، ومن ثم كان نشر اسمه على الرواية تصرفاً خاصاً من مؤلفها الأصلي (أنور قصيباتي) لأجل إعطاء الرواية الشهرة أو السمعة المناسبة، عندما يجد القارئ عليها اسم الروائي الشهير "عبد السلام العجيلي"، ومن هذه الناحية نفهم أن ما فعله أنور قصيباتي هو نشر لاسمه المغمور بجانب اسم "عبد السلام العجيلي" المشهور، أو صاحب التاريخ الروائي المعروف عربياً - في أقل تقدير.

ثالثاً: في رواية القضية رقم 13⁽⁴⁾ التي تتكون من ثمانية وعشرين فصلاً، يمكن أن تسهل من إمكانية التشارك بالتساوي بينهما، لكن لغة الرواية جاءت لا تكشف عن وجود كاتبين، وإنما هي لغة واحدة، حاول فيها الروائيان أن يصوغا قضية إجرامية؛ تحول فيها

(1) "قالت في تهالك وتفور: علة أخلدت تعنادني منذ حين، هي ضيق الصدر الذي يلم بي إذا جن الليل، فيحرمني الراحة، ويحول بيني وبين النوم. وليست في الدنيا شهرزاد أخرى تستطيع أن تلوذ عني هذا الضيق، وتسليني عن هذا الحرج، وتقص علي من القصص ما يدعو إلى النوم، كما كنت أفعل أنا مع شهريار في سالف الأزمان. نفسه، ص22.

(2) نفسه، ص48.

(3) أنور قصيباتي وعبد السلام العجيلي: ألوان الحب الثلاثة، دار العودة ودار الكندي، 1975.

(4) مجيد حسيبي وفرحات فرحات: القضية رقم 13، القدس، 1975.

المدرس القروي الشاب البسيط المحب بفعل سيطرة مومس عليه إلى مجرد قاتل لامرأتين ورجل، يستحقون القتل على أفعالهم الشريرة، لكنه مارس فعلهم نفسه مستغلاً من الآخر، لتنتهي الرواية بسؤال مفتوح صرخ به البطل رمزي، وهو: هل أنا مجرم؟ بمعنى: هل الإنسان الخير يغدو مجرمًا عندما يقتل المجرمين، وهو يدافع عن حبه وإنسانيته؟! ولم يتوافر لدي أية إشارة عن طبيعة التشارك بين الروائيين في هذه الرواية، رغم أن الإشارات التاريخية الرابطة بين الكاتيين، وهما من "دالية الكرمل" بفلسطين المحتلة، تشير إلى أن المؤلف الفعلي للرواية قد يكون هو فرحات فرحات، صاحب هذه التجربة الأدبية الوحيدة في حياته والقريبة من اختصاصه وعمله في مجال الجريمة وسلوك الأحداث، وأن الآخر مجيد حسيبي الشاعر صاحب الأسلوب الأدبي المعروف، ربما كان له الدور الحاسم في إعادة صياغة الرواية أسلوبياً، مما مهد لمشاركته الفنية الفعلية في إعادة كتابة الرواية بطريقة مختلفة عن كتابة فرحات لها.

رابعاً: أخيراً، نجيء رواية عالم بلا خرائط التي تختلط فيها اللوحات (الفصول) السردية بين المؤلفين، لتكشف عن نمط جديد للتشارك الفعلي الملبس المتكافئ المهم في الكتابة السردية، وهو نمط كتابي، رغم ما فيه من تمويه في الكتابة، إلا أنه يبقى هنالك احتفاظ كل من الروائيين بلغته الخاصة داخل الرواية المشتركة، لتصبح إمكانية التفريق بين اللغتين ممكنة عندما نجيء من خلال معرفة طبيعة لغة أحدهما أو كليهما، ليتسنى إحالة لوحات الرواية إلى نمطين مختلفين نسبياً، نكتشفه داخل الرواية، وأيضاً عن طريق ما روي من أخبار عن طبيعة هذا التشارك، كما يظهر ذلك من وصف جبراً لعملية التشارك بينهما؛ على أنها كانت قائمة على أساس التناغم بينهما، مما ساعد على تداول فصول الرواية بينهما لكتابتها بطريقة مجدية ناتجة عن معرفة أحدهما بالآخر معرفة جيدة، حيث كتب جبراً فصلها الأول وأعطاهما لمثيف، وهكذا حدثت الكتابة المشتركة بالتناوب بعد أن بدأت الكتابة بطريقة لعبية، ثم تحولت إلى فعل جاد؛ كما يظهر من قول جبراً التالي: "لما سرنا مسافة أدركنا أن القضية صارت جدًّا، وقلنا أوله دلح وآخره ولع.. بدأنا كلعبة ثم سارت المسألة جدية. عندها قعدنا نناقش أنفسنا ونناقش الشخصيات ونوعها، وما نريد أن نقوله... وقضينا حوالي ستين لا نفكر إلا بهذه

الرواية، ولا نتحدث إلا فيها، وملتقي كل يوم حولها. وأؤكد لك أن الأحاديث التي تبادلناها لو سجلناها لكنا كتبنا أكثر من رواية، لكنت ربما أهم من الرواية التي كتبناها. تبادلنا أفكاراً كانت جداً مثيرة لنا، وكانت النتيجة أننا شعرنا أنه يستطيع اثنان أن يكتبوا رواية معاً على أن يكون بينهما هذا التفاهم العميق وهذا التناغم الحميم⁽¹⁾.

ومن الممكن الحديث عن خيط من التشابك التاريخي في التأليف المشترك من جهة الرواية بين مجموعة الروايات المشار إليها، ولعلنا نكتفي هنا بالإشارة إلى صيغة التأثير بين "عالم بلا خرائط" والقصر المسحور؛ إذ إن مسألة التشابه بينهما مسألة واردة، بل تتأكد من خلال التناص الفعلي بين الروايتين، وهناك محاولة جادة حاولت أن تصل إلى نتائج أساسية في هذا المجال اعتماداً على كون "القصر المسحور" هي التي مهدت لـ "عالم بلا خرائط" وأثرت فيها⁽²⁾، على نحو التشابه الموجود في دلالة العنوانين: القصر المسحور / عالم بلا خرائط، فالسحر ضد الخرائط، وغياب الخرائط هو السحر بعينه. كما نجد في متني الروايتين احتفالاً خاصاً بالكتابة عن الكتابة الإبداعية (لغة النقد في الرواية)، حيث يلتقي الرواة بأبطال رواياتهم مثل التقاء علاء السلوم بأبطال روايته "النوارس واحترق الأشجار" في "عالم بلا خرائط". كما يلتقي توفيق الحكيم كشخصية روائية بأبطال مسرحيته "شهرزاد". فالراويان توفيق الحكيم وطه حسين كاتباً رواية "القصر المسحور" وراويها ينطلقان من منطلق الدمج بين العالم الروائي التخيلي و العالم الواقعي الإبداعي، الذي نجده في قول الراويين: "لقد حضر صديقنا توفيق الحكيم إلى هذه القرية... ومنذ انتهى إلينا كثر الحديث بالطبع عن أهل الكهف" و"شهرزاد" و"عودة الروح"، وما يتصل بذلك كله من الأدب والنقد والإنتاج والتقصير⁽³⁾. ومثل هذا الدمج الحوارية بين الكتابة والواقع نجده جزءاً مهماً من رواية "عالم بلا خرائط". يضاف إلى ذلك التشابه بين الروايتين في التأثير بأسلوب ألف ليلة وليلة الذي يعتمد على الحكاية داخل

(1) جهاد فاضل : أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب، الداربية للكتاب، (د.ت)، ص 100.

(2) ينظر: دراسة محسن جاسم الموسوي التي بعنوان: الرواية العربية بين الموروث والواقع في كتاب دراسات في القصة القصيرة والرواية : تحرير أحمد خلف وعائد خصباك، دائرة الشؤون الثقافية العامة، أقلام، 1986، ص ص 197-205.

(3) القصر المسحور، ص 17.

الحكاية لمواصلة الحكيم بالحبكة المتعددة إبعاداً للسياق رمز الموت في الروايتين كما هو حال شهرزاد مع شهريار في ألف ليلة وليلة⁽¹⁾.

والطريف في الأمر أن الموسوي يذهب إلى القول بأن عنوان 'عالم بلا خرائط' مأخوذ من متن 'القصر المسحور'، وبالذات من قول الحكيم في القصر المسحور عن شهريار: 'أيسألني أنا عن اسم مملكتي، وكيف لي أن أعرف.. ولست أدري أين مملكته ولا أين موقعها من خريطة العالم'⁽¹⁾. وهذا الاستنتاج لا يمكن أن يكون بعيداً عن وعي كلا الروائيين (جبرا ومنيف) أو أحدهما، في الأقل عند المقارنة بين الروايتين المتشابهتين في كثير من مواقع التناص.

وإذا عددنا تجربة 'القصر المسحور' هي المحفز الرئيس لكتابة 'عالم بلا خرائط'، فإن المسألة المحورية ستبقى تتركز في السؤال التالي عند قراءة أية رواية من الروايات المشتركة، وهو: هل مقصده التآليف تؤثر سلباً في الجانب الإبداعي في الرواية المشتركة؟ بمعنى أن تكون هذه المقصدية في التآليف الواعي إفساداً للكتابة، بحيث تصبح الرواية مخططاً شبيهاً بالبحث النقدي الذي تحول فيه اللغة السردية إلى سياق لعبي ملبس للمتلقي بترصد غير مقنع فنياً وجمالياً؟

لعل الفرق الأساس بين روايتي 'القصر المسحور' و'عالم بلا خرائط' هو إعلان طه حسين والحكيم عما كتبه كل منهما بإثبات صورة كل منهما على ما يكتب، وكانت البداية لطله حسين؛ حيث كتب الفصلين الأولين، ثم خضعت الفصول التالية لما كتب في هذين الفصلين اللذين يلتقي فيهما الراويان طه حسين والحكيم بشهرزاد في إحدى القرى الفرنسية السياحية. وفي المقابل لم يعلن جبرا ومنيف عن الفصل بين لغتيهما في الرواية.

تبدو اللغة في رواية 'عالم بلا خرائط' تحاول أن تتسامى على المنطق والعقل، وأن تمتلك شاعريتها ولعبيتها السردية المثيرة، بما يتوافر فيها من خليط عجيب للأجناس الأدبية والتكنيكات السردية المتعددة، ما يجعل من حركية السرد حركية دائرية، ومن الكتابة قدرة متنامية في الوهم والغرائبية، بحيث لا يمكن الاطمئنان إلى وجود لغة مستقرة؛ لأنها لغة ذات

(1) دراسات في القصة القصيرة والرواية، ص 204.

تعددية في البنيات السردية والأصوات الاجتماعية، والأجناس غير الواعية والواعية، والأحلام، والرسائل، وملفات الطب النفسي والتحقيق في الجريمة، والملاحق والنصوص الروائية والمسرحية والشعرية، والحكايات الأسطورية والخرافية... لنجد عالم بلا خرائط " خطاباً غولاً في جسد رواية مفتوحة على الأجناس والأساليب والقراءات كافة، وهي لا تمتلك خرائط منظمة ترتب الحدود بين الأشياء المختلفة، باعتبار أن مسألة الترتيب هذه تعدّ مسألة خاصة بالقارئ أو بالمتلقي، وهي مسألة شاقة إلى درجة كبيرة، قد لا تمكن هذا المتلقي من إنجاز حكاية منطقية أو مقنعة بشأنها، لأن كل الأشياء فيها ممكنة الحدوث وفي الوقت نفسه غير ممكنة في عالم سردي أسطوري عجيب، أصرّ فيه الروائيان على توليد الإشكاليات العميقة التي تجعلنا نتناسى في أثناء قراءة الرواية أبعاد الحديث عن الفصل بين لغتين متوقعتين في عالم بلا خرائط؛ لأن اللغتين تتحولان تلقائياً إلى لغات كثيرة هي لغات الشخصيات المنفصلة دينامياً عن المؤلفين دلالة وفناً؛ إذا تعاملنا مع الخطاب الأدبي ضمن سياق نظرية إبعاد المؤلف أو تغييره لمصلحة تفعيل الخطاب السردى نفسه لغةً وشخصيات وزمكانية.

ومع ذلك تبقى مسألة الفصل بين اللغتين مسألة مهمة، عندما تتحول إلى مسألة الكتابة النقدية التعليمية الأكاديمية، وحيث قد نتوقع أنها ستشغل الباحث الفني، في الوقت الذي قد لا تشغل فيه القارئ المتمتع بقراءة النص السردى، بل ربما لا تخطر على باله إشكالية الفصل هذه مطلقاً.

رابعاً: مغامرة الفصل بين لغتي الاشتراك الأدبي))

إن طريقة الفصل بين لغتي التأليف لا لغات الشخصيات في رواية ملبسة مثل رواية عالم بلا خرائط لجبرا ومنيف، تعدّ مغامرة يطول شرحها، لكن من الناحية المبدئية يمكن الاعتماد على عنصرين رئيسين في هذا الجانب لتحقيق الكشف المبدئي عن اللغتين، وهما: أولاً المقارنة بين لغتي عالم بلا خرائط وبين لغتي روايات جبرا ومنيف الأخرى... وثانياً متابعة التمايز اللغوي في مستوى لغتي (لغة) "عالم بلا خرائط"، لأننا نستطيع من خلال عدة

إشارات التمييز بين اللغتين ابتداء من مستويات المفارقة الأسلوبية بين الجمل والفقرات وانتهاء بالأسلوبية العامة لكلا الكاتبين.

ولكن ما جدوى هذا كله؟ ربما حبًا للمعرفة!! وربما تحقيقًا لمنهجية أكاديمية!! إن هناك تمييزًا واضحًا بين جبرا ومنيف، وهذا أمر قد يكتشفه القارئ المتخصص المطلع على أعمالهما. فلغة جبرا لغة صوفية ثقافية مشبعة بالجسدية والتخييل المتنامي في الوهم، ومن ثم فهي لغة شعرية أقرب إلى التكثيف والتوتر والوصف الملحق كما يقول الربيعي⁽¹⁾.

أما لغة منيف فهي مائلة إلى الشفافية التاريخية وإلى الخرافيات والقصص المستمدة من "ألف ليلة وليلة"، وإلى التعلق بلغة الاغتراب والسخرية والنقد المبطن والاندماج مع الواقع، ويصور الربيعي أيضًا هذه اللغة بقوله إنها الجملة الصافية التي تؤدي دورها على أتمه⁽²⁾.

ومن هذا المنطلق الأسلوبي يمكن التأكيد على أن الرواية ذات لغتين، لهما فضاءان داليان مختلفان؛ حيث الفضاء الأول هو فضاء العلاقة بين شخصيتي علاء السلوم ونجوى العامري الجانب الخاص بجبرا إبراهيم جبرا؛ لأنه موجود بشكل خاص في رواياته "السفينة" و"صيادون في شارع ضيق" و"البحث عن وليد مسعود" و"يوميات سراب عفان"... والفضاء الثاني هو فضاء تاريخي أسري خاص بشخصيتي شهاب السلوم وحسام الرعد، وهنا فضاء منيف اللغوي.

ومن الطريف أن نجد جبرا إبراهيم جبرا بعد صدور رواية "عالم بلا خرائط" ثلاث سنوات يصدر روايته "الغرف الأخرى"؛ وهي رواية تختلف عن رواياته السابقة، وعندما بسئل عن هذا الاختلاف قال: إن هذه الرواية خرجت من عباءة روايته الأولى "صراخ في ليل طويل" أول رواية كتبها عندما كان في مدينة القدس عام 1946، ونشرها عام 1955، يقول في ذلك: أنا لما انتهيت من "الغرف الأخرى" فجأة انتهت أن هذه الرواية هي قصة ليلة واحدة.

(1) أصوات وخطوات، ص 253.

(2) نفسه، ص 253.

وإذا بي أعود أربعين سنة إلى "صراخ في ليل طويل" التي هي أيضاً قصة ليلة واحدة، والروايتان هما في الواقع نوع من الصراخ⁽¹⁾.

وهو إن كان محقاً في هذه المقولة من ناحية التشابه بين الروايتين في الحجم والتكنيك، فإن الأمر يكاد يختلف من جهة أخرى، تحديداً من ناحية تفسير علاقة هذه الرواية برواية عالم بلا خرائط، إذ تشعرنا رواية "العُرف الأخرى" أنها أقرب إلى لغة منيف، وكأنها مثلت إعادة صياغة للجزء المخبوء الذي أخذه منيف من رواية "عالم بلا خرائط"؛ حيث بقي جبراً مختزناً قناعاته الخاصة بما كتبه الآخر؛ ليخرجها فيما بعد في رواية خاصة به.

كما إن رواية أخرى بعنوان "قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف، تشبه إلى حد بعيد أسلوب جبراً في كتابته السردية، ومن هنا نستطيع الجزم بأن للروائيين أسلوبيين مختلفين إلى حد ما في رواية "عالم بلا خرائط"، مع كون جبراً ومنيف قادرين على أن يمتلك أحدهما أسلوبية الآخر، لكن يبقى جبراً هو الأكثر بروزاً من الناحية الأسلوبية في رواية "عالم بلا خرائط"؛ لأنه كاتب لوحات الرواية الثلاث الأولى، وهذا ما جعل تنامي الرواية اللاحق رهين الكتابة الأولى أو البداية التي بدأها جبراً، الذي وصف حال بداية الاشتراك بينهما بقوله: "أنا بيني وبين نفسي قعدت أكتب رواية جديدة. كتبت منها صفحات ثم توقفت. وكالعادة كان عبد الرحمن منيف يسألني: ماذا كتبت؟ لأن من عادته أن يجرّضني على الاستمرار. فقلت له كتبت هذه الصفحات، وأريد أن أقرأها لك. قال: هات. قرأتها له. وفجأة، وكان خاطراً فجائياً جداً، فكرت فقلت له: ما رأيك أن تكتب الفصل اللاحق لهذه الرواية. فضحك. ضحك وأخذ الأوراق مني وقال هاتها لشوف. وقال: أخذ الأوراق للبيت أقرأها ونشوف النتيجة. أخذ الأوراق للبيت وبالفعل جاءني بعد يومين ثلاثة بفصل آخر. قرأت هذا الفصل فكان فيه ما حفزني على أن أكتب فصلاً لاحقاً فكتبت. قرأه فكتب فصلاً لاحقاً..."⁽²⁾.

(1) أسئلة الرواية، ص 97.

(2) نفسه، ص 100.

والفرضية الأخيرة المتسرعة بالنسبة إلينا، والتي يمكن تفعيلها، فيما بعد، لتحديد اللغتين هي لعبة التوقع، وهذه اللعبة يمكن القول بخصوصها: إن جبرا كتب اللوحات الثلاث الأولى والرواية تقع في ثلاث وأربعين لوحة، ثم كتب عبد الرحمن منيف اللوحات الثلاث التالية... وهكذا بالتعاقب التبادلي حتى تمت الرواية التي بين أيدينا، ومع ذلك فإن هذا التوقع لا يمنع من التداخل في اللوحات من الناحية العددية، بحيث يمكن التأكيد على أن الكتابة تمت في إطارية حجم اللوحات لا في عددها.. لتصبح ملاحقة تتبع التفريق الدقيق بين اللوحات غاية غير مجدية، إلا في مجال ممارسة لعبة المناهج النقدية اللسانية والأسلوبية والشكلانية.. ومع ذلك يمكن من الناحية المبدئية المعتمدة على بعض الإشارات الأسلوبية تقسيم اللوحات بين الروائيين، دون حسم نهائي، على النحو التالي⁽¹⁾:

لوحات جبرا هي: 1-2-3-8-9-10-14-15-20-21-22-27-28-32-33-37-38-39-40-42-43 - مرفق.

لوحات منيف هي: 4-5-6-7-11-12-13-16-17-18-19-23-24-25-26-29-30-31-34-35-41-36- ملحق.

ومن خلال تتبع مضامين هذه اللوحات، سيظهر لنا أن فضاء جبرا هو العلاقة بين نجوى العامري وعلاء السلوم، وبخاصة اللقاءات العاطفية والحوارات الأدبية والفلسفية بينهما.. في حين يتشكل فضاء منيف من سيرة حياة علاء السلوم التاريخية وتاريخ الأسرتين الكبيرين (السلوم والعامري) وتاريخ عمورية وسيرة حسام الرعد وأدهم..

وهنا يمكن أن نقول: إن رواية "عالم بلا خرائط" متكاملة التكوين، وعالمها الذي تصوره هو عالم فيه تنوع، وفيه كيانات المدينة والأسر والثقافة والذات... ما يشكل علامة مهمة في تكوين جبرا ومنيف الاغترابي؛ حيث الرواية تشكيل فعلي للاغتراب مكائياً وزمانياً ووعياً

(1) هناك خلاف بين ما توصلت إليه وما توصل إليه الطعان؛ حيث إن مقارنته نسبت اللوحات التالية لجبرا، وهي: 1-2-3-8-9-13-14-16-20-21-22-23-24-26-27-28-32-34-37-42-43-التقرير... واثبت اللوحات الأخرى لمنيف. ينظر المدى، ص 131.

ثقافيًا وإشكاليًا فلسفيًا؛ لكونهما يعيشان مغتربين في "عمورية" في الرواية المستمدة تاريخيًا من إثم عمورية إحدى القرى الست المدمرة في زمن النبي لوط عليه السلام. وقد نتفق مع صلاح فضل وهو يرى بأن الحكاية هي المظهر الديناميكي للسرد⁽¹⁾، ولكن المشكلة التي تواجهها هي الكشف عن هذه الديناميكية في رواية مثل رواية "عالم بلا خرائط" المليئة بالحكايات، وهنا قد نجد أنفسنا في مأزق حقيقي إذا حاولنا أن نقدم تلخيصًا جيدًا للرواية؛ لأنه لا يمكن تلخيص وقائعها كما نلخص رواية ذات حبكة واحدة؛ فيها حكاية واحدة متسلسلة.. يضاف إلى ذلك إشكالية تحديد أو شرح عناصر الشكل الروائي الذي يعد عمومًا من أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها امتثالاً للقواعد والقيود⁽²⁾ كما يرى بعض النقاد.

ومن ثم لعل الطريقة الفضلى للتعامل مع أية رواية من هذا النوع، هي أن نحدد زاوية معينة للمداخلة، وذلك كأن نبحت عن رؤية للعالم في هذا الخطاب الروائي كصياغة كلية تفضي إلى الكشف عن محاولة المؤلف في تلخيص رؤيته للوجود أو على الأقل نظرتة إلى الحياة اليومية⁽³⁾. ومن هذه الناحية يمكن أن نفهم المشترك بين منيف وجبرا بالنظر إلى أنه العامل الحاسم في تبرير هذه الكتابة المشتركة بينهما.

وهكذا لا بد من تحديد قضية جزئية ما للبحث عن التشارك في مستوى الحكاية أو مستوى الخطاب (القول) في سياقات: الحكاية، والأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمان، والمرجعية، والموروث الحضاري.. وأن نبحت أيضًا في الجزئيات التي تحدد الرواية فعليًا، وهي "روايتها أي تميزها كشكل روائي فني (...). بالنظر إلى اللغة الروائية من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه إلى لغة توحى بأكثر من الحكاية وبأبعد من مكانها ومرجعها أو بأبعد من الحادثة وشخصها الفاعلين"⁽⁴⁾. ونرى عن طريق بعض هذه الجزئيات مدى إمكانية المفارقة بين الروائيين في مجال الفصل بين اللغتين كمغامرة ثقافية معرفية.

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 314.

(2) حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص ص 7-8.

(3) كولن ولسون: فن الرواية، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986، ص 173.

(4) مكي العيد: الهوية بين الحكاية والرواية، مجلة الآداب، بيروت، السنة 41، ع 1، 1993، ص 12.

وإذا كان التكوين الدلالي الموحد في "عالم بلا خرائط"، يستمد وجوده من نظريات التلقي بعيداً عن عملية التشارك في الكتابة، فإن تحول هذا البحث الدلالي الموحد إلى بحث دلالي مزدوج مليء بالمخاطر، بالنظر إلى أن المفارقة بين الكاتبين دلاليًا مسألة معقدة؛ لأن الكتابة عن الدلالات والرؤى تتجسد إنتاجيًا من خلال الانتماء إلى النص، ويصبح الانتماء إلى أي من الروائيين في الرواية من جهة الدلالات مسلكية غير سوية لفهم طبيعة التشارك في المستوى الدلالي، دون نفي إمكانية ذلك.

وفي ضوء مقارنة التكوين الدلالي المتكامل النصي في "عالم بلا خرائط"، يصبح للحكاية في الرواية منطق ابتعادها عن كل من الروائيين؛ لأنها أصبحت تتمظهر في شكل مستقل يمتلك خصائصه الذاتية التي لا علاقة لها من الناحية الوظيفية بالمنتجين أو الكاتبين، دون أن ينفي هذا كون العلاقة الهيكلية أو الشكلية اللغوية المصنوعة قادمة من روائيين مختلفين ومتشابهين في الوقت نفسه. ومن هذه الناحية التي تؤمن باستقلالية الدلالة وباستقلالية منطق الحكاية، قد لا يصبح هنالك مبرر أن نقول عن الرواية إنها عملية شد الحبل بين مبدعين كبيرين لا يتنازل فيها أحد منهما للآخر⁽¹⁾؛ لأن مثل هذا الشد التنافسي هو اغتراف من عالم الشخصيات المتفق عليها في زمكانية متفق عليها بلغتين مختلفتين - بكل تأكيد - شكليًا لا دلاليًا.

ولا يسعنا في النهاية إلا القول: إن أية مقارنة شكلية لـ "عالم بلا خرائط" ستعنى بالدرجة الأولى من الناحية اللغوية بالتفاعل مع هذه الإشكالية المهمة (إشكالية الفصل بين اللغتين)، خاصة أن الخطاب الأدبي عودنا على أن يكون لمبدع واحد، باستثناء الخطابات الأدبية الجمعية الشعبية المجهولة المؤلف والمتعددة الرواية..

وإذا اتفقنا من الناحية النقدية الشكلية على أننا استطعنا الوصول إلى لغتين مختلفتين في هذه الرواية، وأن هذا الوصول يمثل - في أقل تقدير - أكثر من خمسين بالمائة من الحقيقة الفعلية للتأليف المشترك، فإن هذا يعني مبدئيًا إنهاء لإشكالية الغموض في التشارك الذي قد يُفسر على أنه الظاهرة العبثية في الخطاب الروائي أو الظاهرة المترفة، التي تجعل من روائيين

(1) المدى، ص 139.

يغامران في لعبة تشارك لا تقنع المتلقي المتوقع دوماً لأحادية التأليف في الكتابة الإبداعية؛ لكونها خطاباً حميمياً نابعاً من الذات الواحدة لا المتعددة، وهذا ما يفسر ندرة التشارك في الإبداع، وحتى هذا التشارك يمكن إحالته على غير التشارك الاندماجي في المحصلة، كما هو الحال في رواية "عالم بلا خرائط" والروايات الثلاث الأخرى المشار إليها في هذا البحث.



الفصل السابع

شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية

في السرديات الحديثة

رواية "عالم بلا خرائط"

وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً



الفصل السابع

شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة رواية "عالم بلا خرائط" وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً

1- مدخل؛

هناك دراسات كثيرة تناولت الجذور التراثية في الخطابات السردية المعاصرة في مستويات حددت سلفاً أو تركت مفتوحة، إلا أنها إجمالاً حاولت أن تحدد مساراتها في فضاءات الأنساق الأسطورية والشعرية والحكاية والأدبية والثقافية عموماً. والرواية كـ(جنس لا يعلن حدوده)⁽¹⁾ تعد من أكثر الأجناس الأدبية كسراً للمألوف والمخراطاً فيما يسمى بتجاوز الأشكال التقليدية، لكنها تحاول دائماً استلهاً التراث وتوظيفه.

ويبدو أن دراسات الثمانينيات والتسعينيات كانت أكثر إلحاحاً على تفعيل السرديات المعاصرة من خلال ربطها بالتراث، وذلك انطلاقاً من قاعدة شعبية تراثية مهمة، يلخصها محسن الموسوي في كتابه "ثارات شهرزاد" بقوله: إنه كما شاغلت شهرزاد السلطان المتجبر بالقص، يشاغل الإنسان المعاصر نفسه وكذلك الآخرين بالكلام للإبقاء على عقله إزاء العدم والصمت المقلق والمريب الذي يترصده بعشرات الأقنعة والوجوه⁽²⁾.

هناك روايات كثيرة ومجموعات قصصية أكثر حاولت أن تفعل بنيتها أو بنياتها السردية من خلال تكثيف العلاقة أو الصلة بالتراث، بحيث يتحول جسد السرديات وروحها إلى درجة من الوعي الحقيقي بهذا التراث جذراً وقناعاً ومادة متكاملة؛ كما نجد ذلك في روايات: "الزيني بركات" للغيطاني، وألليالي" لنجيب محفوظ، و"رامة والتنين" لأدوار الخراط، وألجارية والدرراويش لابن هذوقه، وبدر زمانه" لمبارك ربيع، وألمتشائل" لإميل حبيبي.... إلخ.

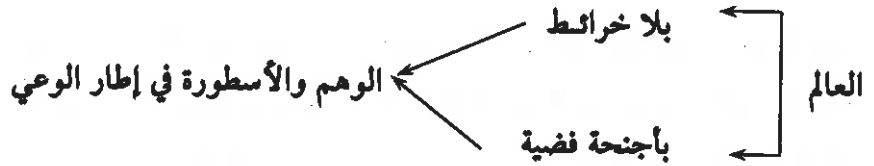
(1) نبيل سليمان: فنتة السرد والنقد، دار حوار، اللاذقية، 1994م، ص 118-119.

(2) محسن الموسوي: ثارات شهرزاد، دار الآداب، بيروت، 1993م، ص 13.

إلا أن هناك سرديات قد نجد لها للوهلة الأولى بعيدة عن التراث، وإذا تعمقنا فيها نجدها عميقة الصلة بماضيها السردية، وهذا بالتحديد ما نحاول تبيانه من خلال قراءة رواية 'عالم بلا خرائط'⁽¹⁾ لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقصة 'عالم بأجنحة فضية'⁽²⁾ لأميمة خميس بصفتهما خطابين يبدو أن أكثر اتصالاً بالمعاصرة من الاتصال بالتراث، لكنهما خطابان عميقا الصلة من الناحية الفنية بالتراث.

2- انفتاح العنوان والحكاية الإطارية:

يشكل العنوان كما يرى أحد النقاد بداية الحكاية، كما إنه يعين مضمونها، بل قد يختصر مسارها، به تنهض وتتكون، وتلم شتات أجزائها، فهو جبهتها ومحركها الأول⁽³⁾. من خلال هذا التوصيف تتشكل صفة العالم في الخطابين وبالتحديد من غياب الخرائط أو غياب الأنسنة (من الإنسان) إفضاء إلى حضور الوهم والأسطورة كأهم سمتين تقيما للعالم القديمة أو التراثية الموغلة في البعد في العالم المعاصر الاغترابي بشكل حاد:



ولعل توحد عالمي الخطابين في الوهم والأسطورة هو الإشارة الفعلية إلى غياب ديناميات الوعي الواقعي (الخرائط)؛ أي ديناميات اللحم والدم والريش، حيث حلول أجنحة الفضة أو التباسها.

وهذا الغياب الخاص برسيم معالم الخرائط والأنسنة يفضي كشيفرة دلالية إلى معاناة الوعي من تورط العالم الموضوعي بالغرابة الضاغطة سلباً على وعي الكتابة الإنتاجية أو الذات التي تقع على مسؤوليتها أعباء رؤية العالم وتوصيفه، ابتداء من اختيار العنوان الذي

(1) جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م.

(2) أميمة خميس: والضلوع حين استوى، دار الأرض، الرياض، 1413هـ.

(3) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص 12.

تستحقه وانتهاءً بالإقرار بأهمية ديمومة استعداد أي خطاب أدبي لتقديم عدة مشاريع من القراءات والاحتمالات.

إن لدى الخطابين رفضاً للعالم الواقعي، وهو رفض يظهر من خلال تحويل هذا العالم إلى عالم غرائبي بوساطة التخيل والتعمية والأسطورة.

ولعل وقوع عين المتلقي على العناوين هو إعلان لتوجيه الوعي أو وعي التلقي إلى التعلق بالحكايات التي تتشكل من خلال عوالم فتازية ذات فضاءات شاسعة غير محددة، وفي الوقت نفسه غريبة التكوين والملامح.

إن الوعي المعرفي لدى كل إنسان يمتلك من خلال أحلامه ومكتسباته قدرة على تشييد العوالم الحكائية المتداخلة في نهج الحكاية داخل الحكاية، فنجد رحلات السندباد والبساط السحري والطيور العملاقة والخيول الطائرة والتشكيلات السحرية -بشكل عام- تشكل أفقاً مستقصداً للتخلص من واقعية الحياة و سردياتها التاريخية المملة، سعياً إلى ترسيم عوالم بلا خرائط أو عوالم متشكلة من أجنحة غير عادية (سحرية).

هكذا يتشكل البطل الروائي (علاء السلوم) في رواية "عالم بلا خرائط" من طينة الوهم والتخيلات، عندما يغدو كائناً روائياً، يدخل في محاوره جدلية مع أبطال روايات كتبها، حيث تتداخل الحكايات التي تفضي -بكل تأكيد- إلى الواقع الغرائبي بصفته أهم عنصر في تشكيل الأجناس السردية، التي لم تعد تهادن هذا الواقع الذي تحولته الكتابة السردية إلى تشكيلات من الاغتراب والغرائبية.

وهذا ما نجده -أيضاً- في شخصية "إنعام" بطلة قصة "عالم بأجنحة فضية"، التي تتشكل هي الأخرى من مجموعة من الحكايات المتداخلة التي تفضي إلى تصوير حالة كتلة الأحلام التي كانت تشوق إلى الطيران بأجنحة فضية.. ثم تلاشي الأحلام تدريجياً معلنة بأن الواقع يجب أن يصرّ على واقعيته الخائفة المناقضة للحلم أينما كان هذا الواقع. ولعلنا من هذا التصور نقدر قيمة الوعي الفني الذي يقدمه هذان الخطابان السرديان، عندما يضعان المتلقي في سياق تخييل التخيل، وتخييل التخيل هو تجاوز لتخييل الواقع إمعاناً في الغرائبية. وتخييل التخيل -أيضاً- يعدّ أهم لعبة سردية داخل "الف ليلة وليلة" أو داخل بعض الحكايات

الشعبية القصيرة. وهذا ما يطلق عليه في النقد المعاصر السرد الإطاري أو الحكوي داخل الحكوي على طريقة شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، الذي تكون مهمته الأولى أن يفعل السياق السردى من خلال تعددية الأصوات واللغات وتعددية الفضاءات والرؤى.

3- الفضاء المكاني ولعبة الأسطورة؛

إن جوهر عنواني الخطابين هو العالم. والعالم علاقات اجتماعية وطوبوغرافية. فإذا كانت العوالم قد رسمت على أساس هرمي، فإن العالمين في الرواية والقصة القصيرة جاءا في سياق الانهيار، لذلك تحطمت تيمات الخرائط وفاعلية الطيران، ومن هنا يصبح الإنسان هو الجوهر الفعلي المشكل للطيران أو المشكل للخرائط، ولأنه إنسان غير سوي فقد أصبحت صورة العالم الذي يرسمه صورة مشابهة له، على طريقة "أن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"⁽¹⁾.

ويعد المكان بعداً أساسياً في العملية الإبداعية، بل إننا نجد أحياناً يشكل بطولة الخطاب، كما يتجلى ذلك في روايات "فساد الأمكنة" لإبراهيم أصلان، و"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، وألحى اللاتيني "لسهيل إدريس".

ويبدو هذا المكان السردى يختلف في طبيعته التكوينية عن أي مكان واقعي نشأه أو نعرفه، وذلك لأن الروائي أو القاص وهو يصور الواقع لا بد أن يخرج به إلى عالم التخيل؛ ليخلق عالماً جديداً تشكل أبعاده من اللغة النفسية والاجتماعية بالدرجة الأولى. ومن هنا نجد كل روائي أو قاص يحاول أن يمارس رفض الواقع؛ ليؤكد الانزياح الإبداعي الذي يفعل التخيل؛ بمعنى أن يُدخِل المكان في مخزون الأسطورة أو توصيفه ببعض الملامح الأسطورية التي تلقى قبولاً ما في نفسيات التلقي التي ترى في الإبداع عموماً خروجاً عن المؤلف. وبذلك يصبح المنظور الذي تتعلق به رؤية المبدع للكون والحياة هو وحده القادر على تحديد أبعاد الفضاء المكاني، ومن ثمّ القادر على رسم طوبوغرافية جديدة ذات تماس مع الواقع الفعلي، ما يحقق دلالات الخطاب وتماسكه الأيدلوجي.

(1) ويليك ووارين: نظرية الأدب، ترجمي الدين صبحي، 1972م، ص 288.

نجد أن فضاء المكان في الرواية والقصة معاً هو المدينة. والمدينة كما نعرف شكلت بعداً سلبياً في الإبداع المعاصر؛ لذلك استدعيت مدينة عالم بلا خرائط من الوعي التراثي فتسمت باسم 'عمورية' إحدى المدن الست التي دمرت بعد أن عصت لوطاً - عليه السلام. كما تعد مدينة القصة القصيرة مستخلصة بدورها من الوعي المعادي للمكان. فهي مدينة تقتل الأحلام عندما لا تقدم لإنسانها - في المحصلة - غير الوهم.

ولعل المشكلة الرئيسة التي تكمن في المكان بالدرجة الأولى، تعود إلى بنية التناقض في الإنسان نفسه، فهو إنسان عاصٍ أو مشوه، تحيط به مجموعة من الأمكنة التي تتدرج من الجلد إلى اللباس إلى الغرفة إلى السكن إلى المبنى إلى الحي إلى المدينة⁽¹⁾... التي تعدّ البعد الذي يشكل مكان الرؤية لهذا العالم المبتوث في السرد/ القص.

جاءت مدينة عمورية في رواية 'عالم بلا خرائط' مدينة آثمة، مثلها مثل عمورية القديمة، يصفها علاء السلوم بطل الرواية بقوله:

توصلت في مرحلة من المراحل إلى أن عمورية هي التي خلقت في وفي الآخرين هذا المقدار الهائل من القلق والشك (...). هذه المدينة التي تتحدث بصوت عالٍ عن الفضيحة طابعاً عملياً يتحدد بمقدار الريح والخسارة (...). تحيل الناس خلال فترة قصيرة إلى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب إلى الحيوانات الداجنة⁽²⁾.

لكن هذا الاغتراب الشديد بين البطل ومدينته لا يدفع إلى الهروب من هذا المصير التراجيدي، وإنما هو دعوة دائمة إلى البحث عن التوازن⁽³⁾، والإصرار على فهم مأساة المدينة وإعادة تشكيلها دون الإنسياق السلي لها:

'لا يمكنني أن أنجلي عن مدينتي، لا أتصور للحظة، أن تحارب عمورية وحدها بدوني وأن أبقى بعيداً أو متفرجاً وفي وريدي دم ينبض. وأنا بقدر ما أكرهها أعشقها، لكن لا أستطيع أيضاً أن أكون جزءاً من الجوقة أو مخدراً يتخدر به الآخرون'⁽⁴⁾.

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان، تر سيزا قاسم، مجلة ألف، ع6، 1986م ص80.

(2) عالم بلا خرائط، ص80.

(3) حسين المناصرة: المدينة والمثقف: البحث عن التوازن في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، جريدة الجزيرة، ملحق الأحد

الثقافي، ينظر شهري شباط وآذار 1995م.

(4) عالم بلا خرائط، ص83.

سيطول الأمر لو تتبعنا العلاقة الحميمة أو العميقة بين عمورية القديمة وعمورية الحديثة؛ لذلك فإن المهم هنا أن نؤكد أن عمورية المعاصرة تحولت في السرد إلى مدينة أسطورية، بعد أن أصبحت رمزاً للتشوه في العالم. إنها من وجهة نظر البطل أكبر مدينة مشوهة في العالم (...). جاءت الأحوال السهلة لتفسدها، لتشوهها فلم تحتفظ بالماضي. ولا استطاعت أن تدخل المستقبل، وظلت تستعير من الآخرين وتكدر، ولم يمر وقت طويل حتى تتفجر من التخمة⁽¹⁾.

وعلى النسق نفسه تجيء مدينة قصة "عالم بأجنحة فضية": هي "ملفحة بالفرح ومهاوي الحزن. حياة تشبه المدن الجميلة المختلفة من نافذة الطائرة أو في الكرت بوستال لكنها شيء مختلف في الواقع. ليست شيئاً بشعاً، لكنه لا ينتمي بصلة إلى حلم مسبق، شيء يشبه القوافل الطويلة التي تنطلق بحثاً عن الذهب، فتحصد لوثة الذهب رؤوس الرجال"⁽²⁾.

وفي هذا الإطار نجد المدينتين في صياغتين أسطورتين تراثيتين، تحملان صراعاً حاداً بين الحلم بمدينة رومانسية وبين الواقع المليء بالشورور. وبذلك نجد الصراع بين الحلم والرمال الذهبية ينتهي بانهزام الحلم الذي لم يعد قادراً على التحليق بأجنحة فضية⁽³⁾.

إن البحث عن بعد مكاني موضوعي في الخطابين أمر لا يمكن تحقيقه إطلاقاً؛ لأن وعي الكتابة هو وعي اللغة الغرائبية التي تحرص على رسم عالم له أبعاد الوعي الثقافي الأكثر حساسية في تصور الأشياء وتصويرها. ولعل صفة التناقض بين الأشياء في الأسطورة أو التخيل أكبر بكثير من حالتها في الواقع. وعلى هذه الأسس جاءت فضاءات العالم في الخطابين فضاءات تفضي إلى المدينة الأسطورية التي تمتلئ بإشكاليات النهاية والخراب، حيث تدمر الملامح الإنسانية لمصلحة المصالح المادية أو الآلية... إلخ، وهو ما أكدته الوعي الرومانسي أو الطوباوي تجاه المدينة الحديثة رمز المعاصرة، وفي الوقت نفسه رمز التخيل عن المدن القديمة، كما جاءت في حكايات شهرزاد!!

(1) نفسه، ص ص 83-84.

(2) والضلع حين استوى، ص 9.

(3) نفسه، ص 10.

4- أسطورة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي؛

يعتمد السارد إلى تشكيل المجال الأسطوري في القصة؛ ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من العنف، بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة⁽¹⁾. والبعد الأسطوري في السرديات الحديثة ليس مقتصرًا على توظيف الأساطير لتؤدي وظيفة مستوى من الوعي، ومستوى من فهم العالم بغية تفسيره وتعليل ما هو موجود وكائن من تجلياته⁽²⁾ فحسب، وإنما تعني من ناحية أخرى أن تتحول اللغة الإبداعية إلى صوفية أو غرائبية أو كأنها إشارات أسطورية أو بدائية، وذلك من خلال رؤاها ودلالاتها؛ لأن الأسطورة تنبجس من صلب الواقع حتى لكأنها جزء منه. مما يكون له كبير التأثير في المتلقي الذي تصيبه الحيرة والذهول فيلبث متذبذباً بين الرفض والقبول⁽³⁾. حيثشذ يمكن أن نقرأ رواية - على سبيل المثال رواية موسم الهجرة إلى الشمال - وكأنها رواية أسطورية من الجلدة إلى الجلدة؛ وذلك لامتلائها بالبدائية البشرية والصراع الأسطوري بين ثقافتين، وخاصة في مستوى العلاقات الجنسية، مثل النص التالي:

"وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقاً بدائياً عارياً، بمسك بيده ربحاً، وبالأخرى نشاباً، يصيد الفيلة والأسود في الأدغال"⁽⁴⁾.

هناك مواقع كثيرة ومساحات لغوية متعددة في رواية "عالم بلا خرائط"، تفضي بنا إلى أنساق أسطورية، سواء من خلال تقديم الشخصيات وابتداعها أو من خلال لعبة الرواية نفسها... فاللغة تكتسب دلالات محيرة وحساسيات عوالم غير واقعية، هي أقرب إلى أن تكون إيحائية رامزة، قائمة على مشاهد متوازية، وجعلها تعويذة شاعرية وصور عنف⁽⁵⁾.

فمنذ بداية رحلة القصة أو زمنه نجد البطل "علاء السلوم" في معمرة من الفوضى المرضية: "اللذة الألم، الرعب، إنها تعود كرؤية شهوانية، كرؤيا محرمة حادة، متوترة، قاهرة،

(1) نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت)، ص 193.

(2) صدوق نور الدين: النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، 1988م، ص 54.

(3) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م، ص 166.

(4) موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط 14، 1987م، ص 41.

(5) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ج 1، دار حوار، اللاذقية، 1993م.

فتكتف اللذات واللوعات التي فعلت بها أعوام مضت، خلت انقضت، أسمع موسيقى،
أعضض جسداً جميلاً، تملخني أيد شرسة، تعذبني أصوات، تجرني إلى الأعماق، وتهاوى
قصائد كالحمم المتساقطة.. هل كنت ألهب ولا أحترق، هل كنت افترس ولا أنتهي، هل
كنت أغوص في اللجج الهادرة ولا أغرق⁽¹⁾.

فإذا عددنا أسطرة اللغة أهم جزئية في آلية الجملة السردية في الكتابة الحديثة، فإن
تحول بنية السرد إلى بنية شاعرية هو جزء مهم في سبيل تحقيق الفضاء الدلالي بالدرجة
الأولى، على حساب تهشيم الزمن الواقعي أو الاعتيادي في السرديات الحديثة، وهو الذي
جعل بنية الحكاية/ الحكمة الهرمية مغيبة؛ ليحل مكانها عالم متداخل من الحكايات والمعاني
التي يصعب تنظيمها في سياق وحيد أو متوحد في الانتظام. وهذا فعلاً ما نجد في خطابي
"عالم بلا خرائط" و"عالم بأجنحة فضية"؛ إذ تغيب الحكاية المعهودة، ويحل مكانها لغة التدايعات
الشعرية ذات الآلية الأسطورية المغيبة لواقعية الزمن، الذي يتحول بدوره إلى زمن توهمي أو
خرافي أو عبي أو منزوٍ وراء تشبث الكتابة بالدلالة أو البحث عنها.

5- أسطورة الصيغ:

وضع كاتبها (جبرا ومنيف) رواية عالم بلا خرائط في بداية الرواية أسطورة عرافة
كوماي، ذات الأصل البابلي، التي أحبها أبولو، فمنحها قدر ما حملت في يدها من الرمل
عدد سنين حياتها، ولما لم تطلب مع السنين استمرار الصبا والجمال؛ فإنها عاشت عجوزاً
سنوات طويلة تكدس الأوراق أمام كهفها، وقد كتبت على كل ورقة حرفاً، فإذا جاءها
طالب معرفة، أعطته حفنة من الأوراق وطلبت منه أن يرتبها ليعرف جوابها⁽²⁾.

إنّ هذا الاختلاط في الأوراق من الناحية الأسطورية هو الذي أوجد الاختلاط في
أوراق الإبداع من الناحية الفنية، ولكن تحت قناع أو منظور أسطوري. فالروائيان غامرا
بلعبة تقطيع السرد وتنوعه، وذلك من خلال الاعتماد على صيغ متعددة في الحكوي

(1) عالم بلا خرائط: ص 11.

(2) نفسه: ص 9.

والتوصيل، منها: تنوع الضمائر والأصوات، والتداعي، ووجهات النظر، والمنولوج الداخلي، والاسترجاع، والتتابع، والسيرة، والمذكرات، والخطابات الإبداعية، والتقارير والملفات، والمشاهد الدرامية، والوقفات الوصفية... إلخ.

تبدو السرديات التراثية متعددة الصيغ، هذا ما نجده في ألف ليلة وليلة بالذات. ومن المعروف أنه عندما تحتوي السرود أجناساً تعبيرية، تكون قادرة على الاتساع للتعددية اللسانية، تماماً كما اتسعت حكايات شهر زاد كذلك، مفصحة عن حياة متشابكة يختلط فيها الكلام⁽¹⁾. وكون حكايات شهر زاد حكايات إطارية⁽²⁾ نجد في المقابل أن صيغ الحكايات الإطارية تعد من أهم صيغ السرد التجريبي المعاصر. والكاتب عموماً كما يقول جبرا إبراهيم جبراً ما زال فيه شيء من حكواتي ألف ليلة وليلة مركباً على راوٍ جديد. يتأمل في شرعية وجودنا في هذا العالم. فالكتابة الروائية تنظم علاقتنا مع العالم على نحو تقليدي. في حين أن جذورنا ما زالت ضاربة في التراث⁽³⁾.

ثمة من يعرف الرواية على أساس أنها: نتاج التمزق (أو) تضع نفسها على الدوام في صف القطيعة⁽⁴⁾. ومثل هذا التصور نجده يشكل كينونة "عالم بلا خرائط" التي تفضي في أعماقها إلى التمزق الأسطوري في المكان واللغة والشخصية.

وتتضمن قصة "عالم بأجنحة فضية" حكاية هامشية للغاية، حيث يُعطّل السرد من أجل تفعيل الوصف المشهدي، وتشكيل جملة شاعرية تمتلك أهم عناصر الصياغة المجازية القائمة على التشخيص والتجريد والأسطورة والترميز والتشبيه، وكان القصة تتحول حيال ذلك كله إلى خطاب شعري شديد التكثيف، وكأننا مع هذا القص نعود إلى لعبة التصنيع اللغوي كما تجلت في المقامات، ولكن بطريقة مختلفة، حيث هناك السجع والجناس والطباق

(1) محسن الموسوي: ثارات شهر زاد، ص 21.

(2) الحكاية الإطارية هي الحكاية داخل الحكاية؛ أي أن تتكون الرواية أو القصة من حكاية إطارية رئيسة عامة، تتخللها حكاية أو حكايات فرعية. والحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد ابنة الوزير، وهي حكاية محدودة الشخصيات والمساحة، لكن تتخللها حكايات كثيرة ترتبط بهذه الحكاية الإطارية.

(3) الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب 1988م)، دار حوار، اللاذقية، 1994م، ص 46.

(4) نفسه: ص 30.

والإلغاز، وهنا الأسطورة والرمز والصورة، إلا أن هناك من يرى في مثل تثبيت الكتابة بالتصنيع الجديد ميلاً إلى السلبية. يقول إدوار الخراط: 'ألا يمكن لهذا اللعب أن يفتح الباب لتاريخ جديد من اللعب، لتاريخ قد ينسى فيه بعض الكتاب الوظيفة الأساسية للكتابة، كما حدث للكتابة العربية في العصور الوسيطة'⁽¹⁾.

وبكل تأكيد، فإن تُحوّل النص السردي إلى قدرات لعبية يجعله غير منجز من ناحية البنيات السردية، لذلك يكتسب أهميته من خلال لغته المكثفة ومن خلال تعميق دلالاته الإيجائية التي تشكل رواية عميقة للعالم.

ونقتبس من القصة النص التالي؛ للتدليل على تعطيل السرد، وتفعيل صياغات التعلق بالوصف الأسطوري:

'وكانت هي من صبايا بيروت، وكان الوعي ينهض وبيروت تلوح بشال حرير مغطر. امرأة قفزت من الخيمة العربية ووقفت على حافة الشاطئ الفينيقي الصخري، تستطلع السفن القادمة وتدق شجر الأرز على قمة الجبل تعويذة تطرد الرفاة وتطاردهم النذير. كذلك هن صبايا بيروت كحبق الجبال أو كتلج أول الصيف أو كجنيات الزبد البحريات ينتظرن المواسم فيتفوقن عليها. هن دمي المدينة المسحورة اللائي يندرجن في الشوارع فجأة فتضيء الشوارع دروباً من نار ونور'⁽²⁾.

6- الفانتازيا والتسريع الزمني؛

يواجه المتلقي في رواية 'عالم بلا خرائط' عالماً فانتازياً، مما يحيل حراك السرد إلى حراك خرافي توهمي، ومن أمثلة ذلك أن نجد بطل الرواية يدخل في صراع درامي حاد مع أبطال رواياته.

(1) مهرجان قابس: ملتقى الروائيين العرب الأول، تونس واللاذقية، 1993م، ص 101.

(2) والضلع حين استوى، ص 7.

وبشكل عام، فإن إرهاف الرواية الفانتازية يكمن في تجريبيتها وما تخلقه من تعجيل كابوسي ومسوخ للفضاء والزمن والشخوص⁽¹⁾. والبطل علاء السلوم كما يقدم نفسه أو كما تقدمه إبداعاته أو يراه الآخرون هو شخصية كابوسية، وصلت به الأمور إلى حد أن يقتنع فيه بأنه قاتل ليلي العامري، ثم يقتنع بأنه لم يقتلها. وبذلك تنتهي الرواية من خلال بعض أوراقه في نهاية تبحث عن الخروج من العالم الوهمي الذي يعيشه إلى العالم الحقيقي: ثمة سؤال واضح على كل إنسان أن يطرحه على نفسه، كما أطرحه على نفسي في هذه الأيام الصعبة المخيفة والعواصف على الأبواب: أين مكاني من هذا كله؟ هل سأجده؟ هل سأكون جديراً بالمستقبل؟⁽²⁾.

وفي قصة عالم بأجنحة فضية تسارع زمني يميلنا على نموذج الخرافية، ليست الخرافية ذات البنية المتتابعة سردياً، وإنما على الخرافية المقطعة التي لا تخضع لأسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، وإنما توجدنا صبغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صبغة شفاهية، تعمل على تنسيق مجموعة في الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بصفقتها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث (...) كما يجعل الحكاية الخرافية محضناً يخصب حكايات ثانوية كثيرة⁽³⁾.

فإنعام بطلة القصة القصيرة تسير في خط متسارع، بدءاً من كونها صبية تحطو خطوات لها خفة رقصة، وانتهاء بأن تصبح خسة ذابلة منطفئة وياهتة. فهاتان الصورتان المتناقضتان بين البداية والنهاية تشكلتا من خلال استحضار المشهدين، لا من خلال تتبع تطور حياة إنعام.

(1) شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتازي، قصور، م12، ع1، ربيع 1993م، ص94.

(2) عالم بلا خرائط، ص383.

(3) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ص121.

7- البحث مفارقة؛

من المهم تسجيل بعض المفارقات الأساسية بين السرديات الحديثة والسرديات التراثية، منها المفارقة في مستوى رحلة البطولة. فالبطولة الخرافية تسير ضمن مراحل محدودة؛ تبدأ من الطفولة والمحيط الأسري، ثم تأتي مرحلة الخروج في مغامرة ليحقق البطل بطولته، حيث تحدث عدة اختبارات تتيح له أن يتجاوزها، ثم يحدث تأييده بقوى سحرية تمكنه من تجاوز المخاطر، وتنتهي عادة رحلة المغامرة بنهايات سعيدة، مثل الزواج السعيد⁽¹⁾. لكن أبطال السرديات الحديثة ينتهون في الغالب إلى نهايات غير مرضية، فهي نهايات مفتوحة أو مغلقة تعاني من الاغتراب والموت والضيق والاستلاب مع محاولات من التثبيت الواعي ببعض الآمال.

وقصص الحدائث إجمالاً- كما يقول بعض النقاد - هو بنيات مغامرة تعتمد التجريب والتغريب، تتلخص في عنصر الزمن، وتحاول إلغاء عنصر المكان، تقلل من شأن الحدث، والتشخيص السيكولوجي والتموضع الاجتماعي، تفجر اللغة، تلج عالم الحلم، وتهويمات تيار الوعي الداخلي، تنفي العاطفية والغنائية بل وتنفي الانفعال⁽²⁾.

ويبقى ما بين التراث والسرديات الحديثة، وبخاصة في مجال حكايات شهرزاد، تواصل عميق في مستويات التجريب. إلا أن المفارقة كبيرة بين وعي الكتابة المعاصرة المفتوح على كافة أبعاد الكتابة الفنية وغير الفنية معاً، في حين شكل وعي الكتابة التراثية محدودية في هذا الجانب (باستثناء ألف ليلة وليلة) قياساً للمعاصرة في الكتابة السردية التي تظهر دائماً على أساس أنها تبحث عن التباس إشكالية الحكيم في صياغات واعية ومنجزة.

(1) ينظر عن بطل الحكاية الشعبية، نبيلة إبراهيم، نظرية الرواية.

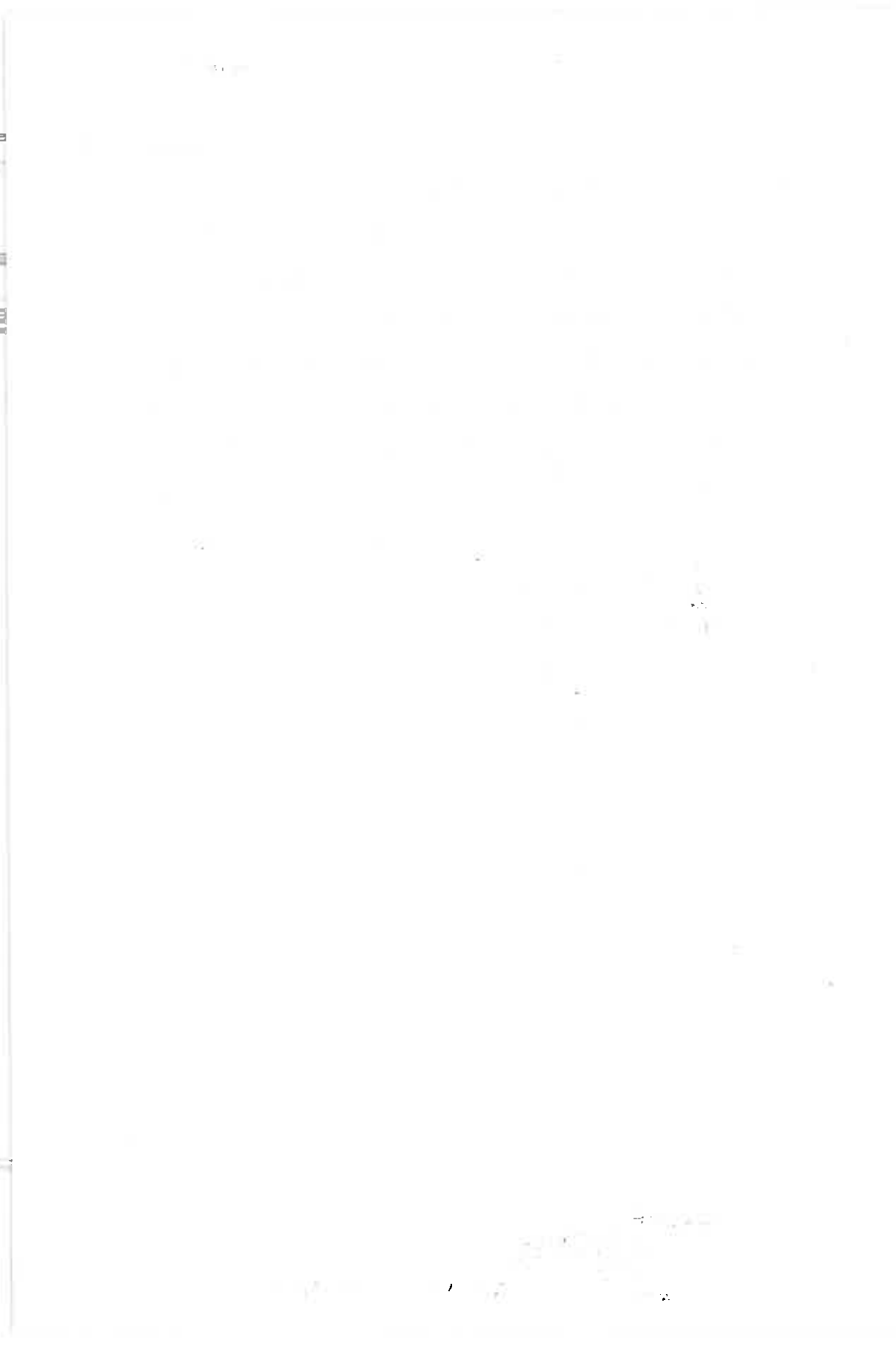
(2) ملتقى الروائيين العرب، ص 17.

8- خاتمة:

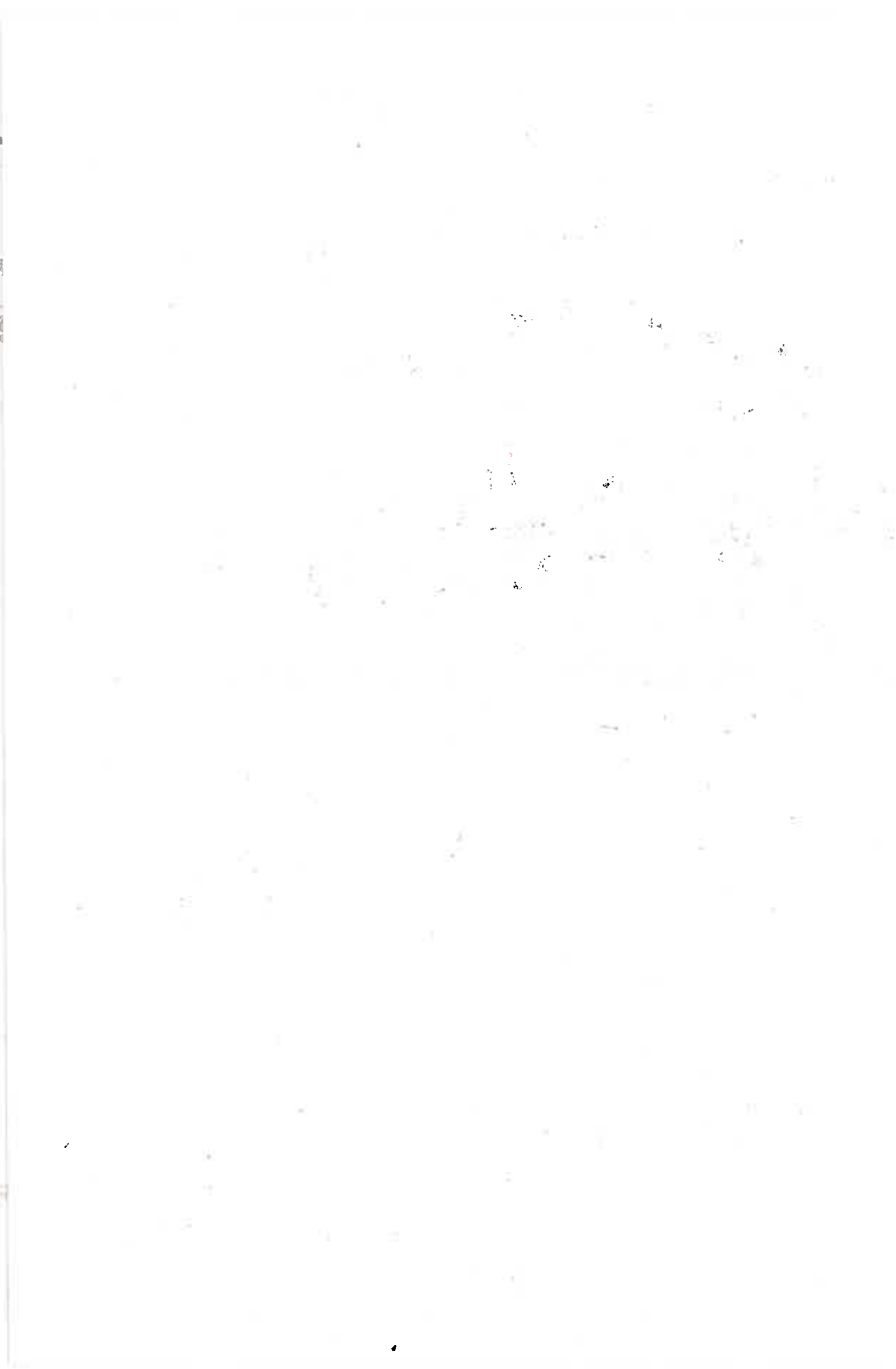
لم تسع هذه المقاربة إلى استقراء توظيف التراث في الخطابين المذكورين كمعلومة ومضمون ودلالة.. بل هي محاولة لمعزفة بعض المؤثرات الفنية أو الجمالية التي ميزت السرديات الحديثة، التي يعتقد بعض الدارسين بشأنها أنها سرديات تجريبية انفصلت عن التراث، ولم تعد تحافظ على اتصالها بالمتلقي كما كان شأن السرديات التراثية أو التقليدية. ولعل هذه المقاربة تصبح مجدية عندما تتواصل من الناحية النظرية مع مقاربة قدمتها من الناحية المنهجية حول علاقة السرديات التجريبية العربية بالتراث⁽¹⁾.

كذلك لعل استعراض أهم إشكاليات الوعي الفني بالتراث السردية في السرديات المعاصرة هو الإنجاز الحقيقي في التنظير للوعي التجريبي الذي يحقق تقديم نظرية نقدية في مجال السرديات ذات الصلة العميقة بالتراث، والتي حاولت أن تنهض أساساً أو تقدم خطابها تأسيساً على خطاب التراث وجمالياته تحت رؤية الوعي بأهمية التراث جمالياً وثقافياً. وما تم تناوله من خلال الفضاء الأسطوري، والحكاية الإطارية، وتهشيم الزمن، والحركة الفانتازية هو جزء من فضاء العلاقة الجدلية الفنية بين السرديات العربية المعاصرة وثقافتها التراثية المتمثلة عموماً في خطاب ألف ليلة وليلة وغيرها.

(1) حسين المناصرة: علاقة السرديات التجريبية بالتراث (مقدمة نظرية)، نشر في الملحق الثقافي الأحدي، جريدة الجزيرة، 1995م.



الفصل الثامن
قتنة السرد النسوي
قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية



الفصل الثامن فتنة السرد النسوي

قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية

1. العكي:

ثمة طرائق مختلفة أو صيغ متنوعة دخلت إلى آفاق السرديات المعاصرة؛ ما يعني التفنن المقصود بهذه السرديات؛ حتى تبدو دينامية مؤثرة في المتلقين، مما يعيدهم إلى حكايات جداتهم، أو إلى عوالم الطفولة المشبعة بقصص المرأة، ولكنه في القصة القصيرة يسير في طرق تجريبية جديدة!!

فقد اعتمدت السرديات العربية التراثية أو الشعبية على صيغ حكي محدودة، لانتجح -غالباً- عن صيغة التابع القائمة على الرواية الغيرية أو الذاتية. لكن السرديات الحديثة فعلت صيغة تعددية الأصوات في القصص، فكسرت حدة وجهة النظر الواحدة، لمصلحة تفعيل الحوار، وتعدد وجهات النظر؛ نتيجة لتعدد الرواة، واكتشاف تيار الوعي، وتقطيع السرد، والبداية من النهاية، والاستذكار أو (الفلاش باك)، والاحتفال بالتصوير... إلخ. وبذلك استطاعت السرديات الحديثة أن تقهر مبني الحكاية، أو بتعبير آخر حاولت أن تدمر المبني التقليدي للحكاية، وأن تستبدل علاقات التابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وأبقت - في الوقت نفسه - على متنها. وكل هذا كان نتاجاً لغاية تهدف إلى إحداث فرق في بناء الحكاية، والاستعاضة عنه بأساليب جديدة ومبتكرة⁽¹⁾.

في تراثنا غمطان من أنماط فتنة السرد، أحدهما السرد الملحمي، الذي يضطلع به الرواة الذكور، مثل رُواة السير الشعبية، أو رُواة المقامات، وفي هذا المجال لمجد خطابات ذكورية في رواية سيرة عنتر، وسيف بن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، ومقامات بديع

(1) عبدالله إبراهيم: المتخيل السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص18.

الزمانا لهمذاني... والثاني السرد الخرافي، أو الحكى القصير، الذي تضطلع به المرأة من خلال حكاياتها للأطفال، أو حكايات الأساطير، أو حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث شهرزاد أبرع قاصّة/ ساردة في التاريخ البشري.

إنّ لعبة المرأة السردية هي في الأساس لعبة "خرافات" و"حواديت"، وقصص قصيرة... في حين تعدّ لعبة الرجل لعبة ملحمية عموماً، فلا يوجد من النساء من وصلت إلى ما وصل إليه نجيب محفوظ أو حتّى مينة - على سبيل المثال - دون تعميم.

وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن غالبية الأجناس الأدبية أضحت اليوم في حالة منفتحة، لا تفضي إلى علائقية بنمط الحكاية الهرمي أو مع القصيدة العمودية أو مع المقامة الهمذانية... إلخ. فالقصة القصيرة - على سبيل المثال - لم تعد تلك الحكاية ذات البداية والنهاية، أو ذات الشخصية الواضحة، أو الحدث الواضح، أو اللغة الواضحة، أو الزمكانية المحددة... إننا قد نجدها لا تتجاوز ومضة قصيرة جداً، أو مقاطع متناثرة، أو مقالة قصصية، أو نصّاً شبيهاً بالخاطرة، أو قصيدة شاعرية... ومع ذلك، ما زالت هناك فتنة سردية في إبداع المرأة، حيث إنها حرصت على المحافظة على قصتها الأصيل، فحاولت أن يكون هذا القصة مترابطاً متداخلاً، كما كانت تفعل شهرزاد...

تحاول هذه القراءة أن تقارب ثلاثة نماذج قصصية لكاتبات سعوديات في ضوء صراع البنى السردية، بحثاً عن التجريب والخروج من الثوب القصصي القديم.

لا شك في أنّ القاص أو القاصة عندما يلجأ أحدهما إلى التلاعب بصيغ السرد، فإنه قد يلجأ متعمداً إلى التلاعب باللغة لإعطائها أبعاداً شعرية، تحاول أن تتلمسها ذهنية القص المعاصر المشبع بالشاعرية التي غدت قيمة أساسية في إدراك أهمية اللغة الأدبية المجازية نثراً أو شعراً.

إننا كمتلقين قد لا نكتشف جمالية النصوص السردية (غير المستقرة) في عناصرها الحكائية فحسب، وإنما قد تصبح لغتها ذات أبعاد مجازية مثيرة، تشكل أهم المداخل لقراءة النصوص الحكائية، بحيث تصبح مسؤولية المتلقى للقصص مشابهة لمسؤولية المتلقى للشعر، وهي مسؤولية البحث عن شيفرات النصوص اللغوية لتفسيرها. والشيفرة - كما يعرفها

رولان بارت- هي: "توزيع معين لعدد في الإشارات"⁽¹⁾ في نص أو خطاب.

ولأن إشكالية المرأة الرئيسة تكمن في أغلب الحكايات الوصفية في علاقتها بالآخر (الرجل)، فمن المهم التنبه لرصد هذه العلاقات، لأنّ هناك سلطات متعددة تجعل المتلقى مأخوذاً بالنصوص التي يقرؤها، ومن أهمها؛ صيغ السرد، والإشارات اللغوية، والموقف من الرجل خاصة والعالم الموضوعي عامة.

وكل نص مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي، فإنه يحاول التعلق بقدر من الجماليات التي تشد المتلقي، وهي الجماليات أو القدرات نفسها التي أطلق عليها رولان بارت مصطلح "لذة النص"⁽²⁾. وقد بدأ نظر ابن قتيبة إلى مقدّمات القصائد الغزلية من منظور هدفها الساعي إلى إثارة المتلقين ولفت أذهانهم إلى ما يريد قوله الشاعر⁽³⁾.

بغض النظر عن تنوّع إشكاليات جماليات المتلقين في زمكانيات مختلفة، فإن هناك قدرات مثيرة في السرد، يمكن أن نتحدّث عنها من خلال العناصر الجمالية الآتية:

1. أبعاد التلاعب بصيغ السرد.
2. اللغة وشيفرات القص.
3. الرؤية والقص التسجيلي.

2. فوزية الجارالله: أبعاد التلاعب بصيغ السرد

لعلّ قصة الصفة الأولى بعد الألف من مجموعة في البدء كان الرحيل لفوزية الجارالله⁽⁴⁾، تعد من أكثر القصص القصيرة تلاعباً بصيغ السرد. هناك صيغة أساسية هي صيغة ضمير المتكلم: "خائفة.. مبعثرة.. خجلة.. ورغم ذلك تتدفق خطواتي فرحاً.."⁽⁵⁾

(1) سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص 60.

(2) رولان بارت كتاب بعنوان: لذة النص، انظر ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، 1992.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964، ص ص 20-

(4) فوزية الجارالله: في البدء كان الرحيل، نادي القصة السعودي (الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون)، الرياض،

ط 1، 1991م. وقصة الصفة الأولى بعد الألف هي القصة الأولى في المجموعة، ص ص 9-14.

(5) نفسه، ص 9.

من هنا تبدأ فاعلية السرد منذ البداية القلقة، حيث تسير الفاعلية لتشكل الشخصية الرئيسة تجاه نفسها والآخرين: "اليوم فقط سيعلمون أنني لست متمردة، وأني صالحة للحياة وأني كالنساء. اليوم فقط سيعلمون أنني مسالمة ومطبعة كقطة صغيرة عمياء!"⁽¹⁾.

تسترجع الرواية الماضي من خلال الدخول في الحوار، حيث يبدأ الحوار بمدخل منطقي: "الحوارات الماضية لا زالت تجلجل في أعماقي جميعها بتناقضاتها وخضوعها وذهابها. الصوتان الضاربان في النفور يصحوان من جديد"⁽²⁾.

وتخرج الصيغة إلى المونولوج الداخلي بعد عدة حوارات: "نفضت رأسي بعنف.. ماذا أيتها الشقية هل عدت إلى الأسئلة.. إلى أحضان الجلاد؟"⁽³⁾.

تخلصت البطلة من الجلاد.. وهي تعيش حالة انتظار لبطل آخر في سياق خرافي، يتأكد من خلال التذكير بحكاية حذاء "السندريلا" أو حكاية الفارس الذي أيقظ بقبلته الفتاة الجميلة من غيبوبة النوم السحيق.

وينقطع السرد من خلال الوصف؛ أشدت الحركة في المنزل.. صوت الأقدام.. ثم نظرات متبادلة... لا شك أنه الفرج!"⁽⁴⁾.

وتتداخل الأزمنة الثلاثة، الحاضر أحمدتها.. [الأسئلة] اغمضي عينيك وتحسسي بكفيك.. بأصابعك.. ألسنت امرأة"⁽⁵⁾؛ والماضي "الله رب الخلق.. أتعثر بالعبارة ثم أعيدها.. كان بيتاً من الشعر أخلط فيه القاف بالحاء فلا استطيع نطقها.. يا لبراءة الأطفال"⁽⁶⁾، حيث عالم الطفولة؛ والمستقبل: "فلتذهب كل الأشياء القديمة إلى الجحيم.. الثياب.. الأوراق.. المهموم.. كل شيء لا بد أن يكون جديداً متألماً نضراً كوجوه الأطفال"⁽⁷⁾.

(1) نفسه، ص 9.

(2) نفسه، ص 9.

(3) نفسه، ص 10.

(4) نفسه، ص 10.

(5) نفسه، ص 10.

(6) نفسه، ص 11.

(7) نفسه، ص 11.

لا نبالغ إذا قلنا إن هذه القصة القصيرة على قدر كبير من التلاعب بصيغ السرد، حيث يوجد أكثر من ثلاثين حركة سردية متداخلة متنوعة ومتكررة؛ إذ يمكن ترتيب البنية السردية على النحو الآتي:

ضمير المتكلمة (تندفق خطواتي) - المونولوج الداخلي (أين أذهب) - ضمير الغائب (ينسج الضياع / سيعلمون) - الاسترجاع/ الفلاش باك (الحوارات الماضية) - الحوار (خمس شرطيات) - المونولوج الداخلي (وحتى لو وجد المسمار) - ضمير المتكلمة (نفضت رأسي بعنف) - ضمير المخاطبة (ماذا أيتها الشقية) - مقطع وصفي (اشتدت الحركة في المنزل) - ضمير المخاطبة (لكنك قادمة) - المونولوج الداخلي (لم لا تكون...) - مقطع وصفي (ستشرع الأبواب) - مونولوج داخلي (أوه سأفارق...) - الاسترجاع (أتذكر جيداً) - ضمير المتكلمة (أفقد اتزانتي) - ضمير المخاطبة (لماذا تمجلين) - مونولوج يستحضر الآخر (عيب عيب...) - ضمير المتكلمة (ولكني خجلة) - ضمير المخاطبة (انسحقت أحلامك) - ضمير المتكلمة (هرعت إلى المطبخ) - مقطع وصفي (الخادمة كانت) - حوار (ضعي وعاء الشراب) - ضمير المتكلمة (تعانق نظراتي) - المونولوج الداخلي (هل ثمة خطأ) - ضمير المتكلمة (أنجيل المستقبل) - مقطع وصفي (هي ساعة الصفر) - ضمير المتكلمة (تتلبستي موجات) - المونولوج الداخلي (إذن...) - ضمير المخاطبة (فيما تنتظرين) - ضمير المتكلمة (خف ارتباكي)⁽¹⁾.

كما يتضح من هذا العرض المتداخل للعبة السردية، فإننا أمام فضاء سردي متنوع الصياغات، بل هو مؤرق أو ملبس... يحمل قدرات غامضة، تحتاج إلى وعي وإدراك من قبل المتلقي؛ حتى يستطيع كشف غموض السرد من خلال هذا التداخل المربك. أما إشكالية القص/ السرد العميقة، فتكمن في أن فارس الأحلام المنتظر لم يأت، وهنا تتعمق المأساة، ولم نعد نرى في حياة البطلة سوى آثار صفة حارة على وجهها، هي - بكل تأكيد- من شخصية الجلاد، الذي ربما يكون هو الزوج الذي انفصلت عنه. وبذلك تكون النهاية ذات بعد مأساوي عميق يائس: أمتدت أصابعي تزيل شيئاً ساخناً تمواج على

(1) نفسه، ينظر ص ص 9-14.

صفحة خدي، وحين كنت أزيله تحسست أثراً لموضع جديد، لصفعة أخرى لا زالت حارة..
لاهثة.. مدوية كهذا الليل القاتم..!(1)

وفي نهاية استعراض قصة الصفعة الأولى بعد الألف، ندرك مدى تأزم البطلة في
العلاقة مع الآخر (الرجل)، ومدى قدرتها المتأزمة في البحث عن المستقبل المتأمل من خلال
استحضار الأسطورة أو الخرافية المتمثلة في البحث أو انتظار الأمير / الفارس / المنقذ.

وأزمة هذه البطلة هي البعد الأساس في تفصيل السرد وتنوعه، لأن هناك استخداماً
واضحاً للابعاد الداخلية، وبخاصة النفسية للشخصية، ما أفضى بالسرد القصير إلى تقديم
شخصية حية متنامية قلقة متأزمة ذاتياً واجتماعياً.

وقد تولد هذا البعد الأساس (أزمة البطلة) في هذه القصة من خلال القدرة على
توليد أبعاد التلاعب بصيغ السرد؛ بصفة هذا التلاعب تقنية سردية جديدة، تكشف عن
قدرات لدى الساردة أو القاصبة في التعبير المتنوع عن أزمة بطلتها في قصة قصيرة!!

3. أميمة الخميس: التلاعب باللفة

على عكس فوزية الجارالله جاءت أميمة الخميس. حيث قدمت في قصتها عالم
بأجنحة فضية من مجموعة والضلوع حيث استوى⁽²⁾ قدرة قصصية تجريبية حافلة بجمل شعرية
أو بخطاب لغوي عميق الشيفرات.

فالقصة المذكورة لا تحتفل كثيراً بحكاية سردية رغم أنها تحفل بصيغتين، هما: ضمير
الغائبة، وضمير المتكلمة، حيث توجد امرأتان؛ الراوية، والبطلة إنعام.

تكتسب القصة توهجها من خلال تقطيع السرد وتحويله إلى مشاهد لغوية، وتقديم
لغة متوترة عميقة نفسياً ودلالياً ومجازياً. لذلك يجد المتلقي نفسه أمام نص شاعري بكل
مقاييس النص الشعري. (غير الوزن والقافية).. إنه نص يجتزل المرأة وعالمها الموضوعي في

(1) نفسه، ص 14.

(2) أميمة خميس: .. الضلع حين استوى: دار الأرض، الرياض، ط 1، 1993م. وقصة عالم بأجنحة فضية هي القصة
الأولى في المجموعة، ص 7-11، ولن أذكر صفحات النصوص المقتبسة لأن القصة قصيرة.

ثيمات إشارية تكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع، وتكشف أيضاً عن رؤية حادة لدى الكاتبة تجاه هذا العالم الذي تصوّره القصة.

إن قصة 'عالم بأجنحة فضية' تحكي قصة البطلة 'إنعام' بين صباها الممتلىء بالحيوية وتحولها - بعد سنوات - إلى ما يشبه الحسنة الذابلة. إضافة إلى تصوير المكان والزمان والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية في مدينة القصة الصحراوية، وهذا كله يظهر في لغة رامزة إيحائية.

فالمكان يتشكل في صبا 'إنعام' الفلسطينية التي انتقلت إلى بيروت بعد نكبة عام 1948، هو مكان ممتلىء بالحيوية: 'بيروت تلوح بشال حريري معطر (...)' صبايا بيروت كحبك الجبال أو كثلج أول الصيف أو كجنيات الزبد البحريات⁽¹⁾.

ونجد في القصة أيضاً لغة أسطورية وتصويرية ورمزية عميقة، كما يوجد الانفعال والتأزم ومثاليات الوصف... وتغيب الحكاية لتحضر اللغة بكل أبعادها ولسانها المتوحد المشير إلى الكاتبة نفسها، وإلى وعيها الخاص تجاه اللغة والعالم معاً.

تصف القاصّة صورة 'إنعام' في الزمكانيّتين المتناقضتين على النحو الآتي:

'إنعام من صبايا صبرا البيروتيات.. الحروف المتتدة، والغنج الشاهق، وكلمات لها طراوة اللوز الأخضر، تحمل وعياً مؤرقاً بالأنوثة'⁽²⁾. وفي الصحراء غدت 'حسنة ذابلة (...)' كانت منطفئة وباهته تشبه نساء لا يرين الشمس بتاتاً. نفقت بهجة الألوان واضمحلت. وحلت محل الشال عباءة برائحة عتيقة، وتبعع عنقها الأبيض المرتفع ببقع القهر والزمن'⁽³⁾. وما دنا أمام سرد يحتفل بأبعاد اللغة الشعرية، فإنه من الجدير تحديد أهم الشيفرات اللغوية فيه. وهي شيفرات تتلخص بست ثيمات أساسية هي: الأسطورة، والتشخيص، والتجسيد، والتجريد، والترميز، والتشبيه التصويري.

يمكن الإشارة إلى بعض مواقع هذه الشيفرات كلغة سردية على النحو الآتي:

(1) نفسه، ص 7.

(2) نفسه، ص 8.

(3) نفسه، ص 10.

1. هناك أكثر من شيفرة / حركة داخل الثيمات الست المذكورة، هذا عدا عن تكرار بعض الشيفرات غير مرة.
2. أسطرة اللغة:
 - امرأة تدق شجر الأرز على قمة الجبل تعويذة تطرد الرفات وتطارد النذير
 - صبايا كجنيات الزبد البحريات.
 - بيروت المدينة المسحورة.
 - بعد نزول الصبايا إلى الشوارع تضيء الشوارع دروباً من نار ونور.
 - هواء الفنيقية الشقية بعروبتها.
 - كأنها تتقدم للمثول بين يدي حضرة مباركة.
 - ضحكات إلى الأزل.
3. يوجد حوالي خمس عشرة جملة تشخيصية، مثل: الوعي ينهض - وعي مؤرق - تورطت عيناى - ضحكة سخية - قلب الصحراء.
4. هناك عشر جملة قائمة على التجسيد، مثل: بساط المنفى - بقع القهر - العمر بملاً المزودة...
5. اللغة الرامزة متعددة وكثيرة، مثل: عالم بأجنحة فضية - الدوامات الرملية - لوثة الذهب - قرب السماء - عين الشمس - الكرت بوستال...

مما سبق، نستنتج أن هناك إمكانيات متعددة من جهة التلاعب في اللغة في قصة "عالم بأجنحة فضية"، لذلك يجد المتلقي نفسه مثاراً من قبل الجمل اللغوية، في حين تثيره القدرة السردية الحكائية في قصة "الصفحة الأولى بعد الألف"... وهكذا نجد أنفسنا أمام نمطين من أنماط القصة القصيرة المتعددة الأنماط، أو الباحثة عن "اللاتشكل" ضمن إطار التجريب، الذي بدأ يشكل الأجناس الأدبية المعاصرة كافة، بعد أن كانت معروفة ومحددة منذ بدايات الإبداع البشري لغوياً.

فإذا انطلقنا من أفق نظريات التجنيس الكلاسيكية التي حددت أبعاد الأجناس، فرأينا القصة القصيرة -على سبيل المثال- حكاية شخصية بسيطة في زمن قصير وحبكه لها بداية ونهاية... إلى آخر ذلك من التعريفات غير المستقرة، فإن قصة أميمة الخميس "عالم بأجنحة فضية" تصبح بعيدة عن القصة القصيرة التقليدية، لأنها تهمش الحكاية أو تهمش السرد وتفعّل البنية الشعرية أو بنية الخاطرة ذات اللغة المكثفة...

ولكن انفتاح الأجناس الأدبية الحديثة والنظريات النقدية الجديدة لم يعد يحفل كثيراً بالمفاهيم المستقرة. بل إنَّها مفاهيم متساهلة إلى حد بعيد تجاه إعطاء المبدع الحق المفتوح في أن يطلق على كتابته ما يراه مناسباً في سياق التجنيس الخاص بها في منظوره.

الحكاية في نص أميمة الخميس موجودة، والحبكة موجودة، وكذلك الشخصية والزمان والمكان والنمو والحركة... ولكن كل هذه العناصر الجمالية تعد ثانوية أمام القدرات اللغوية في مجال اللغة، وكان أميمة الخميس تعيدنا من خلال هذه القصة إلى المقامات التي احتفلت كثيراً باللغة على حساب عناصر السرد الرئيسة: الشخصية، والحدث، والحبكة... الخ.

4. بدرية البشر: تسجيل المباشر المعيشي

تبدو الحياة قصة لعلاقة الإنسان بالآخر في سياق تراتبية زمنية. لذلك يجيء الاحتفال بالمعيشي من خلال تسجيله تسجيلاً فنياً من مهام القصة القصيرة الحديثة. فقد قدمت بدرية البشر، في قصتها "أليوم العالمي لزهرة" من مجموعة "نهاية اللعبة"⁽¹⁾، بنية سردية تسجيلية مكثفة. فزهرة عاملة وربة بيت، صورت الكاتبة حياتها منذ أن يرن جرس المنبه صباحاً حتى تذوي في الليل كجثة في الفراش. فالمسؤوليات كثيرة وشاقة، وتشعر زهرة بأنها في حاجة إلى وقت آخر؛ كي تنجز ما بقي عليها من يومها؛ اليوم لم يمنحها وقتاً بعد لتنظيف نوافذ البيت المتسخة بغبار البارحة.. وأكوام الثياب التي تنتظر الكي... والصغيرين اللذين هربا من حمامها اليومي، بالنعاس⁽²⁾.

⁽¹⁾ بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط1، 1992م. وقصة "أليوم العالمي لزهرة" هي القصة الأولى في المجموعة، ص ص7-11، ولن أذكر صفحات النصوص المتبسة لأن القصة قصيرة.

⁽²⁾ نفسه، ص10.

يرى جيمس جوليس أن الأثر القصصي ينبغي أن يكون انطباعاً مباشراً عن الحياة أو عن أحاسيس الشخصية تجاه الحياة⁽¹⁾. وهذا ما نجده في قصة بدرية البشر؛ إذ إنها تمارس قدرتها في إدراك ما يسجل أو ما لا يسجل، كما إنها من ناحية أخرى تقدم وجهة نظر البطلة / المرأة العاملة في تقديم حكايتها، وهي حكاية القاصّة مهما حاولت تجاوز الربط بينها وبين بطلة قصتها.

يعتمد السرد التسجيلي على استخدام ضمير الغائبة، الأمر الذي يفضي بالقصة إلى أسلوب المذكرات، ولكن بأسلوب الواقعية التسجيلية.

كما إن مقاطع الحوار هي مقاطع أو جمل مقطوعة غير متواصلة في الحوار مع الآخر. فالتسارع الزمني الذي يهدف إلى تسجيل أهم مواقع حركة زهرة في بيتها ومدرستها وأماكن أخرى كالسيارة وبيت والدها هي أهم إشكالية في القصة التسجيلية، التي يسعى فيها القاص أيضاً إلى التكثيف والإيجاء وتوهج اللغة خوفاً من انفراطها وتحويلها إلى لغة تقريرية مباشرة وعملة. بل إن هناك من يرى بأن المهمة الأولى للأدب في العصر الحديث هي "بعث الحيوية في اللغة"⁽²⁾.

ما قدمته بدرية البشر هو محاولة لتجاوز "اللاأدبي" في المعيشي ورفعته إلى مستوى الأدبي، من خلال تكثيفه، وتسريع أنماط الأفعال والصيغ المسيطرة على السرد، كما هو واضح في النص التالي:

دُق جرس المنبه.. امتدت يد زهرة إليه.. أقفلته.. ثم مدت اليد الأخرى لتحسس جبين الطفل النائم في الجوار.. نهضت زهرة.. وضعت البيض في القدر، ووضعت الحليب في الإبريق.. أضاءت شعلة الكبريت⁽³⁾.

وتستمر حركة السرد متكئة على الفعل الماضي الخاص بزهرة كثيمة أساسية، مثل: انجهدت / دخلت / هزت / صاحت / حملت / ذهب / ألق / وضعت / أحكمت /

(1) آلن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987م، ينظر ص 32 - 33.

(2) نفسه، ص 19.

(3) نهاية اللعبة، ص 7.

سمعت / جلست / استدارت / همت / نظرت / انكبت / صاحت / أمرت / وضعت /
أراحت / تمتمت / زفرت / دخلت / استدارت / أعطت / نامت...

وهذه الأفعال - كما هو ملاحظ - هي أفعال حركة في الدرجة الأولى، ثم أفعال صوت.. وقلّ ما تكون أفعال حواس أخرى أو صياغات أخرى.

وكأن المرأة العاملة، أو زهرة بالتحديد، قد تحولت إلى تشكيلة من الحركة والصوت؛ إذ بدت قدرة القاصّة فاعلة في التوصل إلى تفعيل دور زهرة من خلال هاتين التشكيلتين، ما يفضي بها إلى أن تكون قدرة متنبّهة إلى توليد الاستنتاجات من خلال السرد التسجيلي الذي لا يعني القصد لذاته، وإنما لتوليد الدلالات.

هناك خروج عن سياق التسجيل أو قطع للسرد من خلال اللجوء إلى الوصف على نحو: "والليل في الخارج أسود، لا تبرز منه أية نجمة صغيرة. والقمر يغيب حتى يبدو هذا الليل بلا قمر (...)" حين دخلت زهرة غرفتها كان السرير بعيداً. كحلم (...). أي ثمل كان يدب في أرجلها؟! وأي نعاس راح الآن ينشر رمله بين جفنيها.

لقد كان أمام القاصّة مجال واسع لإدخال زهرة نفسها في لعبة القصد عن طريق المونولوج الداخلي، لكنها لم تفعل، مما أفقد القصة صيغة أساسية في توليد الدينامية السردية. فهناك إشارات كان من المفروض أن تحذف لجعل الشخصية تفضي بذاتها إلى عالمها الداخلي، عن طريق قتل المونولوج الداخلي بعد التأثير بعبارة تمتمت زهرة أو زفرت زهرة...

إننا في قصة اليوم العالمي لزهرة أمام نمط قصصي ثالث لم يحفل بتنوع صيغ السرد، كما هو حال قصة الصفحة الأولى بعد الألف. ولم يحفل بشاعرية اللغة وتكثيفها الإيحائي كما هو حال قصة "عالم بأجنحة فضية"... إنها قصة احتفلت بالواقعية التسجيلية.. ولكنها واقعية حاولت أن تتألق من خلال التوجه نحو أن تكون ذات فعل سحري أو ما يُسمّى بالواقعية السحرية التي شاعت في ألف ليلة وليلة وفي الخرافيات أو الحكايات الشعبية.

وبشكل عام، فإن للسرد التسجيلي عيوبه، وقدراته الفنية التي تجعله دون السرد المتخيّل، أو السرد الغامض الإيحائي.

5. الذات والأخر ورؤية العالم في السرد؛

في النماذج القصصية الثلاثة السابقة قدّمت القاصّة / المرأة صورة لبطلات يعانين من أزمات وإشكاليات ذاتية وأخرى موضوعية.

فبطلة قصة الصفة الأولى بعد الألف تعاني من وجود الجلاذ في حياتها، وعندما تنتظر الفارس الأسطوري المنقذ الذي يثبت أنها امرأة لا متمردة، فإن هذا الانتظار يموت، ولم يعد في حياتها غير الصفة الأولى التي ما زالت حارة في ظل تراكم صفعات بلغت الألف... وبذلك يكون هناك تواشج كبير بين ألف ليلة وليلة و ألف صفة و صفة؛ فشهزاد أبعثت السيف عن طريق أحكي وإلا قتلتك، و بطلة فوزية الجارالله تركت جلاذها بعد لأي ومشقة، تمثلت في صبرها على ألف صفة، فتمردت على الصفعات باحثة بعد الصفة الأولى بعد الألف عن الفارس المفقود.. ولم تجد فارسها؛ لأنه لم يأت، وهكذا تنتهي القصة نهاية عبثية، تؤكد وجود عالم سلمي، مؤلم، فارغ... لأن الصياغة الكلية للقصة متشابهة إلى حد بعيد مع مسرحية أنتظار جودو ليكت.

أما إنعام بطلة قصة عالم بأجنحة فضية فهي جزء من عالم ينهار، جزء من عالم كان يحلم أن يطير بأجنحة فضية. ولكن صراع الأحلام مع الواقع ومع درامات الرمال جعل الصورة المائلة للعيان هي صورة اليمة أيضاً؛ إذ لم تعد الأحلام قادرة على أن تطير: لم يعد العالم قادراً على التحليق بأجنحة فضية. وبقيت "فواتير المغامرات الشعبية، وزمن يترصد بالبقية الواهية من الأحلام".

وزهرة في اليوم العالمي لزهرة تعيش آلية زمنية قاتلة، فهي آلة (حركة وصوت...). إنها في ظل شقائها اليومي لم تعد تشعر بأنها إنسانة، أو بأن مشاعرها متفاعلة مع كيانها. إنها بكل تأكيد صورة للمعاناة؛ بدءاً من صحوها اليومي، وانتهاء بنومها، لتصحو وتمارس الآلية نفسها في البيت والمدرسة والسيارة... إلخ.

وصورة الآخر (الرجل) جاءت في القصص الثلاث محكومة بالبعد عن المركزية أو بالسلبية أو بالإدانة. فالآخر بالنسبة لبطلة فوزية الجارالله هو حاضر كجلاد وغائب كالفراس الخرافي الذي يحضر حذاء السندريلا أو يخلص الأميرة من نومها المستمر... وتبقي الصورة

الحاضرة مثل صورة "شهر يار". الذي كان يضع السيف على رقبة شهرزاد، وكذلك الجلاد في القصة مارس ألف صفقة وصفعة لأنه يريد امرأة بعيدة عن المنطق أو امرأة لا تهذي؛ بمعنى غير واعية...

وتقدّم أميمة الخميس صورة "إنعام" بل تجعل الآخر الزوج مشاركاً من بعيد، لذلك لم يكن الرجل في عمق القصة. هناك صورة محدودة نراها تصور الرجل الذي تزوج "إنعام" كأنه أقل قدرة على التفاعل مع الصبا والجمال اللذين ظهرا على "إنعام" عند زواجها: كان عريسها يرافقها، يعثر عن يمينها ويسارها، ويبدو مبهوراً عاجزاً عن احتواء عبق الفتنة⁽¹⁾.

أما بدرية البشر فإنها تقدّم زوج زهرة على أنه عبء من أعباء زهرة اليومية. فهو إما نائم: "هزت الرجل النائم في سبات عميق، أو صوت يذكر زهرة بمأساتها: الزوج يدور في الغرف.. يبعثر جرائده، يصبح في الصغار، يحاول أن يسمعها.. أنا جوعان". يصير لكلماته دفع ناري في أعصابها⁽²⁾.

وبشكل عام، فإن احتفالية القاص الذكر أو الأديب بالمرأة، تجيء - في غالب الأحيان - تشيئية إيجابية. لكن - على عكس ذلك - نجد كتابة المرأة مشحونة دائماً بنقد الآخر (الرجل)، ومحاولة سلبه ميزات الإيجابية. ومن ثمّ تشكل الكتابة في دائرة ثنائية متصارعة لا متوافقة. وهذا - طبعاً - مرّة إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أساس أنه سلطة مضادة قمعية، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النسوي ضدّ هذا الرجل، لإدائته، أو محاولة تغييره، أو تفرغ الذات الأنثوية من الكبت الناتج عن علاقتها بالرجل.

ولعلّ أهم ما يمكن أن نشير إليه في نهاية هذه المقاربة هو إمكانية فتح الخطاب الأدبي نحو تعددية مهمّة في قراءته. وما تمّ تسجيله هنا قد يكون مخالفاً أو متفقاً مع ما يذهب إليه المبدع أو القارئ الآخر؛ لكن تعددية القراءات تعدّ إثراء للخطاب وإدخاله في سياق الخطابات المفتوحة.. وكثيراً ما يصل القراء أو المتلقون إلى أشياء لم تكن في نفوس المبدعين؛ لذلك قد يُبهر المبدع بالتأويلات التي تُحمّل عليها نصوصه، لأنه لا يراها حقيقة إلا من

(1) والضلع حين استوى، ص 8.

(2) نهاية اللعبة، ص 10.

خلال عيون الآخرين ووعيمهم.

وإذا استطاعت هذه المقاربة أن تشكل إضافة جديدة في تناول القصص الثلاث؛ فإنها - بكل تأكيد - ستقر بأنها لن تفقد أهميتها لكونها سعت إلى إحالة الخطابات الثلاثة إلى آفاق ثيماتها التي لا تغيب عن تفاعلية القراء عموماً في مجال النقد - لا الاستمتاع أو التذوق فحسب.

لا تستطيع هذه القراءة إلا الإشارة إلى أنها حاولت أن تفهم بعض إشكاليات المفارقة بين ثلاثة نصوص قصصية من خلال تفصيل البحث عن نسقها الأساس المثير أو الداعي إلى جلب انتباه المتلقي، ولم تهدف - مطلقاً - إلى أن تكون معيارية؛ فتقدم أحكاماً في الجودة أو الرداءة تجاه هذه القصص أو غيرها!!

المصادر والمراجع

1. آلاء الهذلول، الانتحار المأجور، دار الساقى، بيروت، ط1، 2004.
2. أحمد خلف وعائد خصباك(محرران): دراسات في القصة القصيرة والرواية، دائرة الشؤون الثقافية العامة، أقلام، 1986.
3. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، 1900.
4. ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987م
5. أميمة الخميس: البحریات، دار المدى، دمشق، ط2، 2007.
6. أميمة خميس: والضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، 1413هـ.
7. أنور قصبیاتی وعبد السلام العجیلی: ألوان الحب الثلاثة، دار العودة دار الكندي، 1975.
8. بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقى، بيروت، 2010.
9. بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط3، 2011.
10. بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط1، 1992م.
11. بدرية العبد الرحمن: مدائن الرماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2010.
12. جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م.
13. جهاد فاضل: أسئلة الرواية "حورارات مع الروائيين العرب"، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
14. حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
15. حسين المناصرة: علاقة السرديات التجريبية بالتراث (مقدمة نظرية)، نشر في الملحق الثقافي الأحدي، جريدة الجزيرة، 1995م.

16. حسين المناصرة: المدينة والمثقف: البحث عن التوازن في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، جريدة الجزيرة، ملحق الأحد الثقافي، ينظر شهري شباط وآذار 1995م.
17. رجاء عالم: 4 صفر، النادي الأدبي، جدة (السعودية)، 1987.
18. رولان بارت: لذة النص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، 1992.
19. زينب حفني، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
20. زينب حفني، ملامح، دار الساقى، بيروت، ط3، 2006.
21. سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991م.
22. سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.
23. سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقى، بيروت، ط2، 2008
24. شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتستيكي، قصور، م12، ع1، ربيع 1993م.
25. صبا الحرز: الآخرون، دار الساقى، بيروت، 2006.
26. صدوق نور الدين: النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، 1988م.
27. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
28. صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م.
29. طه حسين وتوفيق الحكيم: القصر المسحور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
30. الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط14، 1987م.
31. عائشة عبد العزيز الحشر: سقر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
32. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1992.

33. عبدالله إبراهيم: المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
34. عبد الله سعد: 23 يوماً (عملية الرصاص المسكوب)، دار الفكر العربي، الدمام، 1433هـ.
35. فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.
36. فوزية الجارالله: في البدء كان الرحيل، نادي القصة السعودي (الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون)، الرياض، ط1، 1991م.
37. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.
38. قماشة العليان: أنثى العنكبوت، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2003.
39. قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.
40. كولن ولسون: فن الرواية، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.
41. ليلي الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.
42. مجلة المدى، العدد11، 1995.
43. مجموعة مؤلفين: الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب 1988م)، دار حوار، اللاذقية، 1994م.
44. مجيد حسيبي وفرحات فرحات: القضية رقم 13، القدس، 1975.
45. مجيد الربيعي: أصوات وخطوات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
46. محسن الموسوي: ثارات شهر زاد، دار الآداب، بيروت، 1993م.
47. محسن الموسوي: الرواية العربية النشأة والتحول، بيروت، دار الآداب، ط2، 1988م.
48. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، دار حوار، اللاذقية، 1993م.
49. مهرجان قابس: ملتقى الروائيين العرب الأول، تونس واللاذقية، 1993م.
50. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار حوار، اللاذقية، 1994م.
51. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت).

52. وردة عبد الملك: الأوبة، دار الساقى، بيروت، 2006.
53. ويليك ووارين: نظرية الأدب، تر محيي الدين صبحي، 1972م.
54. بمنى العيد: الهوية بين الحكاية والرواية، مجلة الآداب، بيروت، السنة 41، ع1، 1993.
55. يوري لوتمان: مشكلة المكان، تر سيزا قاسم، مجلة ألف، ع6، 1986م.

سيرة المؤلف حسين المناصرة

حسين عبد الله موسى المناصرة، فلسطيني، ولد في مدينة بني نعيم بمحافظة الخليل بفلسطين عام 1958م، وهو حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث (تخصص السرديات - النقد النسوي). يدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة الملك سعود، منذ عام 1987م.

يكتب في مجالات: النقد الأدبي، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والمقالة الفكرية. وعضو في اتحادات وجمعيات أدبية وثقافية عربية وعالمية عديدة. وله إسهامات أدبية ونقدية وثقافية كثيرة في الملتقيات والمؤتمرات والفعاليات الأدبية والثقافية، وبخاصة الإلكترونية.

صدر له:

- 1- في النقد الأدبي: فرح أنطون روائياً ومسرحياً (1994). ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً (1999). المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية (2002). النسوية في الثقافة والإبداع (2007م). ذاكرة رواية التسعينيات (2008). فضاءات الكتابة (2008). وهج السرد (2010). مقاربات في السرد (2012).
- 2- في الرواية: بوابة خربة بني دار (1997). داريا (1999). خندق المصير (2002). طواحين السوس (رواية إلكترونية).
- 3- في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً: لقاء في الفوج الأخير (1995). التبغ واللعة (1996). بقايا من الهديان (1999). الليلة الشاردة الواردة (1999). وجهي وزرقاء اليمامة (2009). التنفس حلاًماً (2009).

- 4- في المقالة: فلسطين ذاكرة وطن (كتاب إلكتروني)، سوريا: ثورة الحرية والحشاشون الجدد (كتاب إلكتروني).
- 5- في المسرحية: في طريقهم إلى الجنون (1994). الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقياً (1995).
- 6- مشاركات أخرى: شارك في أكثر من عشرين كتاباً، منها: القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر (2002)، أساسيات التحرير وفن الكتابة بالعربية (2007)، دليل الأدباء والكتاب في السعودية (2007).

للتواصل مع المؤلف

البريد الإلكتروني: hmanasrah@ksu.edu.sa
الموقع الإلكتروني: <http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah>
العنوان البريدي: ص.ب (2456) - الرمز البريدي (11451)
جامعة الملك سعود - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها.

